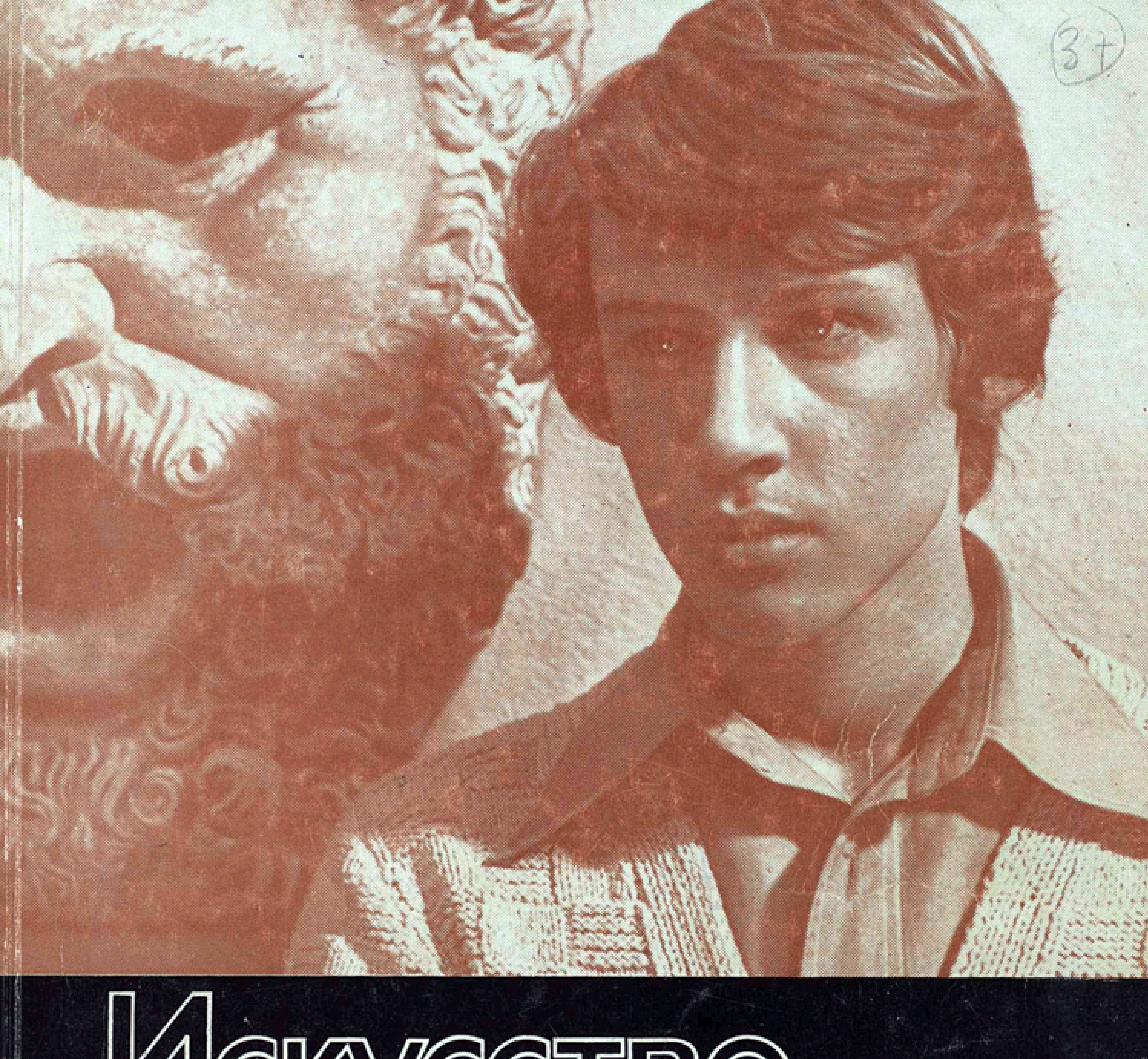
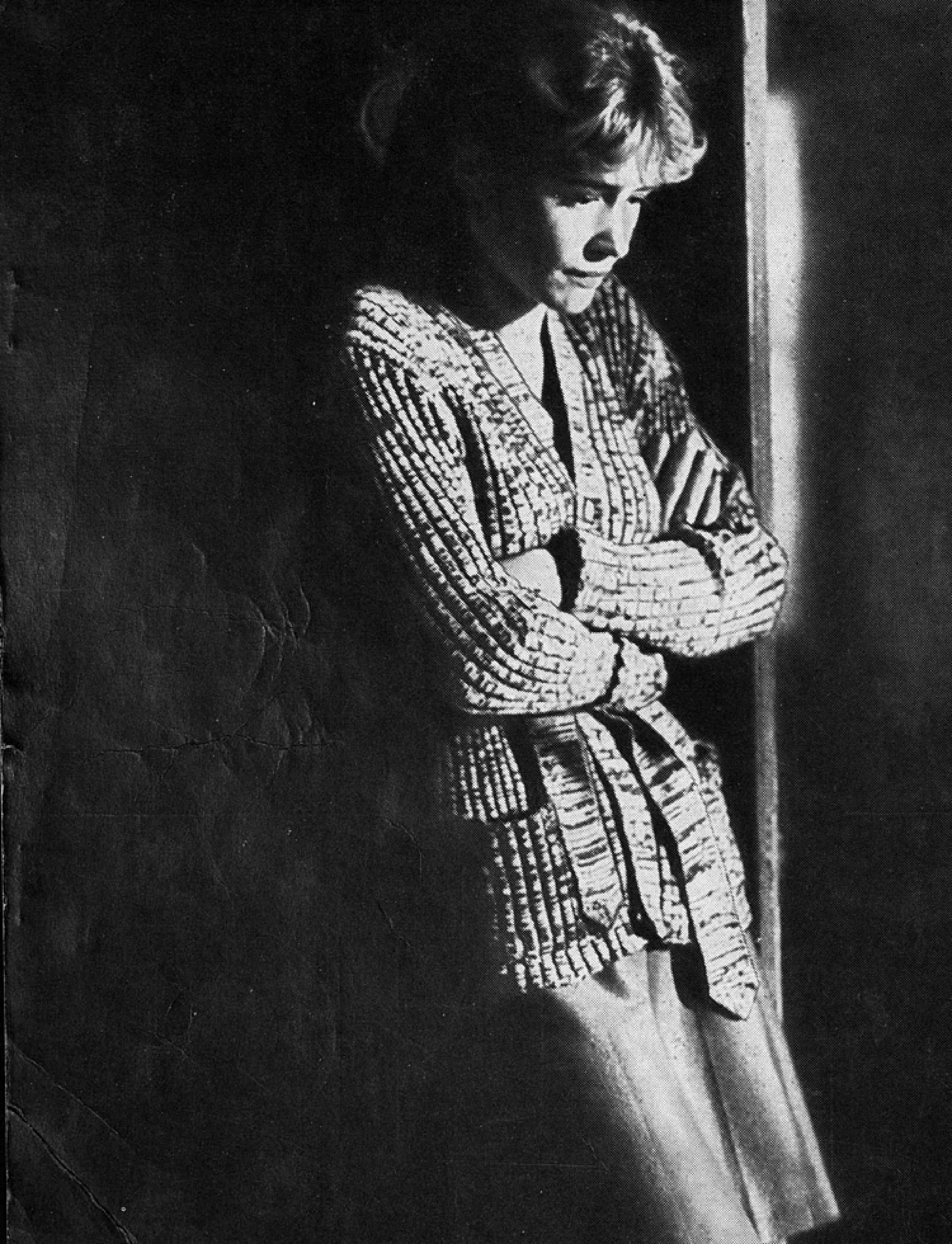


Искусство КИНО

4 1977



Искусство кино

1977

4

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году

Орган Государственного Комитета Совета Министров СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Издание Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.

Рукописи не возвращаются

На 1-й стр. обложки
Вадим Харатьян в фильме «Розыгрыш»
(режиссер В. Меньшов, «Мосфильм»)

На 2-й стр. обложки
Марина Неёлова в фильме «Слово для защиты»
(режиссер В. Абдрашитов, «Мосфильм»)

На 3-й стр. обложки
Людмила Гурченко и Юрий Никулин
в фильме «Двадцать дней без войны»
(режиссер А. Герман, «Ленфильм»)

На 4-й стр. обложки
Елена Соловей в фильме «Раба любви»
(режиссер Н. Михалков, «Мосфильм»)

Содержание

Iskusstvo Kino

Cinema Art

The Time and the Screen

The Club of the Young

New Films

Laboratory

Theory and History

Abroad

Script

Адрес редакции: 125319 Москва,
ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72.
Сдано в набор 16/I 1977 г.
А10416 Подп. к печати 14/III 1977 г.
Формат бумаги 70×90 1/16.
Печ. л. 12 усл. п. л. 14.
Тираж 54 000 экз. Заказ 143.
Чеховский полиграфический комбинат
Союзполиграфпрома при Государственном
комитете Совета Министров СССР
по делам издательств, полиграфии
и книжной торговли.
г. Чехов Московской области.

Вся работа с молодыми художниками должна основываться на сочетании чуткого, уважительного отношения к ним с требовательностью и принципиальностью. Следует изучать проблемы и нужды молодежи, помогать ей проявлять свои дарования, направлять развитие талантов по творчески перспективному пути. Постоянно укреплять и разнообразить связи молодой художественной интеллигенции с жизнью, развивать ее общественную активность, поручать молодым интересные дела, воспитывать их как стойких борцов за коммунистические идеалы.

Из Постановления ЦК КПСС
«О работе с творческой молодежью»

Е. Тяжельников,
первый секретарь ЦК ВЛКСМ

Сверяя с временем шаг...

Совещания молодой творческой интеллигенции стали значительным явлением нашей общественной и культурной жизни. Организуемые комсомолом совместно с органами культуры и творческими союзами, они во многом предопределяют идейно-политический, гражданский и профессиональный рост творческой молодежи, плодотворно влияют на развитие всего советского многонационального искусства.

Особую важность и значение 2-му Всесоюзному совещанию молодых кинематографистов придает то, что оно проводится вскоре после опубликования важнейшего партийного документа — Постановления Центрального Комитета КПСС «О работе с творческой молодежью», документа, имеющего принципиальное значение. Это долговременная программа дальнейшего улучшения работы с творческой молодежью в свете решений XXV съезда КПСС.

В Постановлении дан развернутый план действий по совершенствованию всей системы профессиональной подготовки и идейно-нравственной закалки молодого поколения художественной интеллигенции, разработаны конкретные меры для поддержки и поощрения молодых талантов, для наиболее полного раскрытия их творческих возможностей. Это еще одно свидетельство неустанной заботы нашей Коммунистической партии, Генерального секретаря ЦК КПСС Леонида Ильича Брежнева о развитии советского искусства, о воспитании молодой художественной интеллигенции. Предстоит глубоко и творчески рассмотреть задачи, вытекающие из Постановления ЦК партии, из требований жизни, современного этапа коммунистического строительства.

Всесоюзный смотр сил молодых кинематографистов происходит после XXV съезда КПСС, события огромного международного значения. Вся жизнь советского народа, многогранная творческая деятельность партии развиваются под могучим воздействием XXV съезда. Воодушевленные его решениями, советские люди добились выдающихся успехов на всех участках коммунистического строительства. Тем самым созданы предпосылки для новых достижений и завоеваний.

«Перед страной, перед нашей партией и народом в десятой пятилетке открывается огромная, захватывающе интересная работа,— отмечал на октябрьском (1976) Пленуме ЦК КПСС Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев. — Работа крайне ответственная. И от того, как мы будем работать, как будем выполнять намеченные планы, зависят мощь, авторитет и процветание нашей Родины, благополучие каждой семьи, благосостояние и счастье каждого советского человека».

Ленинский комсомол объявил себя ударным отрядом пятилетки, умножает свои усилия в борьбе за коммунизм, совершенствует идейно-политическое, трудовое и нравственное воспитание молодежи, приобщает ее к сокровищам мировой и советской культуры.

Молодежи у нас предоставлены поистине неисчерпаемые возможности для глубокого и всестороннего изучения и освоения всех богатств культурного наследия человечества. Но культура — это не застывшая сумма духовных знаний и эстетических представлений, это непрерывное созидание нового, вечный процесс

Выступление на 2-м Всесоюзном совещании молодых кинематографистов

творчества. И наша молодежь на культурном фронте выступает как активная творческая сила — она целеустремленно и вдохновенно трудится, вносит конкретный вклад в развитие литературы и искусства. Во всех областях художественного творчества звучат молодые талантливые голоса.

XXV съезд КПСС положительно оценил повышение творческой активности советской художественной интеллигенции, в том числе молодежи. Силами молодых литераторов, художников, композиторов, работников театра, кино и телевидения за последние годы созданы многие произведения, получившие общественное признание. Партийные и комсомольские организации, органы культуры и творческие союзы накопили определенный опыт работы с молодыми кадрами литературы и искусства. Сложившаяся в нашей стране система художественного образования и воспитания в основном обеспечивает приток достойной смены в сферу культуры. Имеются достаточные возможности для своевременного раскрытия творческих способностей и дарований молодых.

Однако, как указывается в Постановлении ЦК КПСС, в профессиональном и идейном воспитании творческой молодежи есть еще немало серьезных недостатков и нерешенных вопросов. Возрастание роли литературы и искусства в коммунистическом строительстве, задачи, поставленные XXV съездом КПСС в области идеологической работы, требуют усилить внимание к вопросам художественного образования, к работе с учащимися и выпускниками художественных вузов и училищ, со всей творческой молодежью.

При приеме в творческие учебные заведения все еще дают о себе знать элементы стихийности и самотека, несовершенства критериев отбора. Недостаточно активно выявляются таланты из среды рабочей и сельской молодежи. В процессе освоения специальных знаний не всегда удается влиять на мировоззрение студентов, обучение художественному мастерству еще не находится в органической связи с воспитанием у учащихся высоких идейных и нравственных качеств.

Среди определенной части творческой молодежи наблюдаются политическая ограниченность и наивность, инертное отношение к актуальным общественно-политическим проблемам. Отдельные молодые художники порой попадают под влияние буржуазных и ревизионистских эстетических концепций, игнорируют принципы социалистического реализма, проявляют общественную пассивность.

Задача заключается в том, чтобы в соответствии с решениями XXV съезда партии, Постановлением ЦК КПСС поднять всю работу с молодыми деятелями искусства на качественно новый уровень.

С самых первых дней своего существования комсомол под руководством партии находился в первых рядах борцов за социалистическую культуру, уделял исключительное внимание работе с творческой молодежью. Помочь молодому художнику быть в гуще жизни, на переднем крае борьбы, помочь в творческом росте, мобилизовать его талант на дело революции, коммунистического воспитания молодежи всегда являлось важной задачей комсомола. Многие талантливые произведения по праву были и остаются боевыми комиссарами, пламенными комсоргами, ведущими за собой все новые и новые поколения молодежи. Примером тому — советское киноискусство, его история.

В тридцатые годы энергия и задор героев фильма «Комсомольск» точно выражали энтузиазм и порыв молодых строителей социализма. Верным и любимым другом миллионов юношей и девушек стал Максим — герой известной кинотрилогии. Подлинным властителем дум многих поколений был и остается «Чапаев» — фильм, учивший по-революционному действовать и мыслить, по-революционному жить и бороться.

А разве можно себе представить атмосферу, в которой формировались молодые строители социализма и коммунизма, без фильмов «Броненосец «Потемкин», «Ленин в Октябре», «Мы из Кронштадта», «Член правительства», «Цирк», «Светлый путь», «Трактористы», «Парень из нашего города» и многих других?

Жизнь со всей силой подтвердила глубокую правоту высказывания В. И. Ленина о кино,

как важнейшем из искусств. Это определило и общественную значимость творческой деятельности кинематографистов, степень их ответственности перед партией и народом за идейно-художественное качество своего труда.

Миллионы зрителей благодарны кинематографу за эстетическое наслаждение, незабываемые впечатления, волнующий интерес, высокие чувства, которые вызывают лучшие советские фильмы. Герои фильмов «Коммунист», «Освобождение», «Молодая гвардия», «Как закалялась сталь», «Укрощение огня», «А зори здесь тихие...» и других вдохновляют молодежь на труд, подвиги, служат примером беззаветной преданности идеалам коммунизма, помогают учиться, работать и бороться по-ленински, по-коммунистически.

Со всей сердечностью хочется выразить глубокую признательность Ленинского комсомола, советской молодежи выдающимся мастерам советского кино, режиссерам, кинодраматургам, операторам, актерам, художникам, композиторам, всем, чьим умом, трудом и талантом создаются замечательные произведения советского искусства, имеющие большое значение для коммунистического воспитания молодых. Наша горячая благодарность и всем прославленным мастерам, наставникам молодежи за неутомимый труд по воспитанию молодой смены советских кинематографистов.

Выступая на XXV съезде партии, Л. И. Брежнев с удовлетворением говорил о том, что все увереннее входит в жизнь молодое поколение нашей творческой интеллигенции. В этом находит отражение то большое внимание, которая наша партия, комсомольские организации, органы культуры и творческие союзы уделяют работе с молодыми, рассматривая подготовку и воспитание творческой смены в качестве одной из важнейших задач культурного строительства.

За последние годы на киностудии страны пришел большой отряд талантливой творческой молодежи. Для многих из них характерны социальная и творческая зрелость, чувство гражданской ответственности, высокий художественный вкус.

Молодые творческие работники призваны приумножать завоевания социалистической культуры. Жить жизнью народа, иметь активную гражданскую позицию, страстную заинтересованность в человеческих судьбах, любить, бороться — вот что рождает у художника потребность высказаться перед многомиллионной зрительской аудиторией, рождает у него уверенность: то, что он несет людям сегодня, им крайне важно и необходимо. С. Герасимов писал: «Я считаю настоящим дебютом режиссера ту его постановку, в которой он заявляет о себе как мыслящий художник-современник, не просто как юный профессионал, овладевший какими-то элементами ремесла, а создатель фильма, которым он вмешивается в жизнь, в нравственное совершенствование человека».

Сегодня наша страна, все человечество вступили в шестидесятый год Октябрьской эры. И мы вправе поставить перед молодыми кинематографистами вопрос об их достойном вкладе в кинолетопись Октябрьской эпохи, в художественное отображение и осмысление событий и явлений революционных процессов современности. История Октября, героическая история Советского государства, бессмертный подвиг партии и народа должны с огромной художественной силой воплотиться на экране, зажечь и увлечь юношество высоким примером верности идеалам Октября, помочь понять всю историческую ответственность продолжателей революционного дела.

«Шесть десятилетий,— отмечал на XXV съезде партии Л. И. Брежнев,— это меньше, чем средняя продолжительность жизни человека. Но за это время наша страна прошла путь, равный столетиям.

Мы создали новое общество, общество, подобного которому человечество еще не знало. Это — общество бескризисной, постоянно растущей экономики, зрелых социалистических отношений, подлинной свободы. Это — общество, где господствует научное материалистическое мировоззрение. Это — общество твердой уверенности в будущем, светлых коммунистических перспектив. Перед ним открыты безграничные просторы дальнейшего всестороннего прогресса.

Другой главный итог пройденного пути — наш советский образ жизни. Атмосфера подлинного коллективизма и товарищества, сплоченность, дружба всех наций и народов страны, которые крепнут день ото дня, нравственное здоровье, которое делает нас сильными, стойкими,— таковы яркие грани нашего образа жизни, таковы великие завоевания социализма, вошедшие в плоть и кровь нашей действительности.

И наконец, важнейший итог прошедшего шестидесятилетия — это советский человек. Человек, который сумел, завоевав свободу, отстоять ее в самых тяжких боях. Человек, который строил будущее, не жалея сил и идя на любые жертвы. Человек, который, пройдя все испытания, сам неузнаваемо изменился, соединил в себе идейную убежденность и огромную жизненную энергию, культуру, знания и умение их применять. Это — человек, который, будучи горячим патриотом, был и всегда будет последовательным интернационалистом».

Эти черты, эти качества в полной мере наследует советская молодежь, продолжательница дел старших. Наиболее ярко преемственность поколений проявляется в трудовых подвигах нашего юношества, в выполнении планов десятой пятилетки.

Эффективной формой участия молодежи во всенародном соревновании, повышении ее роли в коммунистическом строительстве стало патриотическое движение «Пятилетке эффективности и качества — энтузиазм и творчество молодых». Оно развернулось по инициативе комсомольцев и молодежи Московского автомобильного завода имени Лихачева и является убедительным доказательством верности молодого поколения идеалам коммунизма, заветам Ленина, делу Коммунистической партии. Главная задача движения — развить трудовую активность и творческую инициативу молодежи, обеспечить ее участие в выполнении решений XXV съезда КПСС, слить воедино ударный труд, высокое профессиональное мастерство, отличную учебу, научно-техническое и художественное творчество.

Небывалый энтузиазм и высокий душевный порыв, вызванные решениями XXV съезда КПСС, находят свое выражение в соревновании за почетное право подписать рапорт Ленинского комсомола Центральному Комитету КПСС к 60-летию Великого Октября, за право представлять советскую молодежь на XI Всемирном фестивале молодежи и студентов на Кубе.

С 13 сентября 1976 года по инициативе молодых ленинградцев в стране началась ударная вахта молодежи «60-летию Великого Октября — 60 ударных недель!».

В Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» отмечалось, что в художественном и документальном кино должны находить талантливое отображение процессы коммунистического созидания и воспитания нового человека, претворения в жизнь бессмертных ленинских идей, исторические успехи в социалистическом преобразовании мира.

За последние годы существенные перемены произошли во всей нашей жизни. Глубина и размах революционно-преобразующей деятельности партии и народа, развитие науки и техники, экономики и социальных отношений, рост сознания, духовных и материальных возможностей советских людей предъявляют высокие требования к идеологической работе среди молодежи.

Сегодня в жизнь вступило поколение, родившееся после войны, чей общеобразовательный уровень чрезвычайно высок. Научно-техническая революция приводит к непрерывному обновлению социально-экономических условий, что безусловно влияет на внутренний мир молодого человека, его жизнь и поведение. Растет образованность, культура молодежи, богаче становятся ее духовные интересы.

Это облегчает и усложняет задачи работы с молодым поколением. Облегчает потому, что позволяет иметь дело с внимательной и подготовленной аудиторией. Усложняет, потому что одновременно неизмеримо возрастают требования к содержанию этой работы, к деятельности комсомольских организаций, органов просвещения, науки, высшей школы, творческих союзов.

Кроме того, нельзя не учитывать реальной ситуации на международной арене. Выступая на съезде партии, Л. И. Брежнев подчеркивал, что идейное противоборство двух систем становится более активным, империалистическая пропаганда — более изощренной. В мире идет острейшая борьба за умы и сердца молодежи. Империалистическая реакция мобилизует все силы, весь гигантский пропагандистский аппарат, чтобы попытаться опорочить идеи коммунизма, извратить картину жизни в социалистических странах, навязать фальшивые ценности так называемого свободного мира.

Идеологи буржуазии стремятся ослабить могучее воздействие марксизма-ленинизма на молодежь. Наши классовые противники всеми силами стараются противопоставить молодежное движение общепролетарскому, лишить молодежь ясных революционных перспектив, убаюкать ее проповедью классового мира, притупить революционную бдительность.

Примечательно, что в странах капитализма значительная часть молодежи испытывает чувство глубокого разочарования в «ценностях» буржуазного образа жизни и буржуазной культуры, восстает против норм прогнившей буржуазной морали. Этот «бунт» молодежи против морали «истеблишмента» приобретает подчас крайние формы отрицания морали вообще, морального нигилизма, возводимого в принцип, выливается в различные формы аморального поведения. Все это симптомы общего кризиса буржуазной морали и культуры. Идеологи антикоммунизма рассчитывают на возникновение аналогичных явлений среди молодежи социалистических стран, мечтают об «эрозии» нравственного сознания молодежи, возлагают надежды на разрыв преемственности революционных традиций и поколений, «дегероизацию» революционных идеалов.

Партия уделяет особое внимание правильному пониманию молодежью соотношения разрядки напряженности и классовой борьбы. Последняя не только не утихает в условиях мирного сосуществования государств с различным общественным строем, но расширяется и усложняется.

Видное место в арсенале буржуазной идеологии занимает кинематограф. Многие ленты буржуазного кинематографа проникнуты пессимизмом, разочарованием, отсутствием стремления к каким бы то ни было общественным идеалам. Некоторые хозяева кинобизнеса все шире применяют сложные камуфляжи, маскируя истинные цели и видоизменяя приемы манипулирования общественным сознанием, что, естественно, усложняет их разоблачение и борьбу с ними.

В идеологической работе комсомола главным орудием была и остается активная, действенная пропаганда марксизма-ленинизма среди молодежи, наступательная борьба против всяких проявлений буржуазной и ревизионистской идеологии.

Важно повышать классовую бдительность юношей и девушек, учить их бороться против встречающихся у отдельной части молодежи черт аполитичности, нигилистического отношения к завоеваниям социализма, против скептицизма, потребительской психологии. Важно способствовать превращению получаемых знаний в четкую классовую позицию последовательных борцов за идеалы коммунизма.

В идеологии не бывает вакуума. И если у человека своевременно не воспитываются марксистские воззрения, то их место займут чуждые представления, далекие от марксизма. В. И. Ленин писал, что «всякое *умаление* социалистической идеологии, *всякое отстранение* от нее означает тем самым усиление идеологии буржуазной». Эти слова Ленина сохраняют свою актуальность и в наши дни.

Классовое воспитание, осуществляемое Коммунистической партией, Советским государством, комсомолом, вырабатывает у нашей молодежи стойкий иммунитет против яда буржуазной лжи и фальсификации, против бешеной проповеди антикоммунизма.

Советский кинематограф занимает в идеологической борьбе активную наступательную позицию. Сотням миллионов людей нашей планеты он несет правду о советском обществе, о нашем народе, правду о ленинских идеях, о ленинской партии.

Перед молодыми кинематографистами стоит

задача продолжить эту славную эстафету — создавать высокохудожественные произведения, ярко и точно пропагандирующие наш советский образ жизни.

Жизнь вовлекает художника в самые сложные процессы общественного развития. Она требует его активного участия в борьбе за торжество коммунистических идеалов, достижение целей, поставленных партией. Чтобы успешно справиться с этими важными задачами, молодой советский художник должен обладать точной идейно-политической ориентацией, разбираться в процессах современного развития, оценивать любые жизненные явления с партийных, классовых позиций Без этого невозможно плодотворное развитие таланта.

Задача комсомольских организаций — заботиться о том, чтобы в каждом творческом коллективе молодежь вдумчиво и глубоко овладевала марксистско-ленинской теорией, проходила школу коммунистического воспитания, являла собой образец политической образованности, идейной зрелости.

Принципиальное значение для нашего общества имеют сформулированные XXV съездом КПСС задачи в области нравственного воспитания. Жизнь настоятельно требует от нас находить наиболее действенные формы и средства работы с молодежью, чтобы юноши и девушки неукоснительно выполняли моральный кодекс строителя коммунизма.

Особо следует подчеркнуть необходимость усиления нравственного воспитания творческой молодежи. Его актуальность диктуется как определяющим значением идейно-нравственных позиций работников искусства для творческого роста, так и огромным влиянием их личного поведения, внутренней и внешней культуры на массы зрителей, слушателей, читателей.

Ничто так не возвышает личность, как активная жизненная позиция, сознательное отношение к общественному долгу, честность, скромность, чувство собственного достоинства и уважения к людям. Для миллионов юношей и девушек самоотверженный труд, духовное развитие, социальная активность стали внутренней потребностью, мерилом человеческого счастья.

К сожалению, рядом с большой жизнью нашей молодежи существует пока маленький мирок пустых людей и узеньких интересов. Это мирок мещанства, которое с завидным упорством сорняка приспосабливается к веку. Буржуазные идеологи хотели бы навязать советским людям, народам всего социалистического содружества свою модель общества — «общество потребления» с присущим ему мещанским культом вещей и отчуждением громадного большинства населения от духовной культуры, Культ потребления в приукрашенном виде используется ими в качестве инструмента идеологических манипуляций. Но сколько бы они его ни приукрашивали, он по-прежнему будет демонстрировать свою бездуховность и вопиющую пустоту буржуазного общества.

Людям нового социалистического общества одинаково чужды как безудержная погоня за вещами, гипертрофированный культ потребления, так и аскетизм, неестественная ограниченность потребностей, низведение их к некоему минимуму. Однако при социализме среди части населения временами оживают сугубо потребительские ориентации. С ними надо вести решительную борьбу и помнить, что эта борьба самым тесным образом связана с задачей воспитания нового человека.

В. И. Ленин призывал объявить бой мещанству, закоренелым нарушителям норм социалистического общежития, тунеядцам, хулиганам, клеветникам, взяточникам, бюрократам и прочим антиобщественным элементам, которых он без обиняков называл «главными врагами социализма».

В связи с большими задачами, выдвинутыми партией в области нравственного воспитания, резко возрастает и роль киноискусства, которое призвано широко и глубоко отражать проблемы духовного, идейно-нравственного формирования советских людей и, в частности, молодежи.

Одна из важнейших задач комсомола — воспитывать у молодежи любовь к труду, коммунистическое и новаторское к нему отношение, горячее стремление влиться в ряды рабочего класса, колхозного крестьянства.

Весь исторический опыт свидетельствует, что

воспитание в труде является началом начал формирования человеческой личности, ее мировоззрения. Верный путь к победе коммунизма — это труд, труд, труд и еще раз труд, вдохновенный, умелый, хорошо организованный.

«Воспитание юношей и девушек в духе уважения и любви к труду,— говорил Л. И. Брежнев,— всегда было и остается важнейшей заботой Коммунистической партии и одной из главных задач Ленинского комсомола. Это большой государственный вопрос. В его правильной постановке и решении заинтересованы все: трудовые коллективы, общественные организации, школа и семья. Он затрагивает судьбы миллионов людей, больше того — будущее нашей страны».

Наделенный высочайшим профессиональным умением мастер, для которого труд — потребность и наслаждение, гражданин, социально активная творческая личность — именно в таком работнике все больше нуждается сегодня общество. Воспитание его — благородная, но сложная задача не одного дня, и она не может быть выполнена традиционными средствами.

Показать величие человека труда, героизм его будничной работы, сложность и многоплановость трудовых дел в условиях развитого социализма и научно-технической революции — и в этом состоит благородная миссия молодых деятелей кино.

Жизнь советской молодежи, молодого рабочего класса — души и сердца комсомола — представляет для киноискусства неисчерпаемый источник ярких тем. значительных образов, нелегких проблем. Она, эта жизнь, способна вдохнуть в творчество молодых новую силу, дать ему новую высоту.

Вот всего лишь несколько «социальных заказов» комсомола.

Прежде всего речь идет о разработке таких важнейших для нас тем, как научно-техническая революция и молодежь, ударный труд советской молодежи на важнейших объектах пятилетки. Научно-технический прогресс — сегодня главное поле боя между социализмом и капитализмом. Чтобы выиграть этот бой, необходимо внимание к проблемам НТР, в том числе и со стороны кинематографа, не меньше, а больше, чем в свое время было внимание к осуществлению индустриализации страны и коллективизации сельского хозяйства.

Нам хотелось бы видеть молодых талантливых кинодраматургов и режиссеров инициаторами создания фильмов о героическом молодом современнике, который трудится на БАМе, Атоммаше, КамАЗе, о молодых преобразователях Западной Сибири, Нечерноземья. Целесообразно, видимо, провести специальный конкурс сценариев молодых, посвященных этой тематике.

Сегодня, как никогда, ощущается настоятельная потребность в образах сильных и ярких личностей, в героях, умеющих действовать, бороться, утверждать красоту нашего времени, увлекать за собой молодых людей величием своего труда, верностью и преданностью Родине.

Большое значение приобретает создание фильмов, посвященных сельской молодежи, рассказывающих о социальных изменениях, происходящих в деревне, об участии юношей и девушек в развитии сельского хозяйства, индустриализации сельскохозяйственного производства, поднимающих такие проблемы, как закрепление молодежи на селе, роль молодых специалистов в повышении культуры села.

Неоднократно уже говорилось об отсутствии хороших фильмов о системе профтехобразования, о молодой гвардии рабочих и крестьян, об их наставниках. К сожалению, молодые очень робко берутся за эти темы.

Важной проблемой, которая уже много лет не затрагивается кинематографом, является тема студенческой молодежи. Главным в ее раскрытии нам представляется всесторонний показ жизни, учебы, интересов студентов, их дружбы, товарищества, взаимопомощи, стремления в совершенстве овладеть избранной специальностью и стать отличными специалистами народного хозяйства. Раскрыть нравственную атмосферу студенческого коллектива, показать, как формируются молодые руководители производства, как складываются их организаторские качества и проявляется их соци-

ально-политическая активность — актуальная задача для молодых работников кино.

А разве не столь же увлекательные творческие возможности сулит тема студенческих строительных отрядов? Ведь только в годы девятой пятилетки в строительных отрядах вместе с рабочими и крестьянами самоотверженно трудились около трех миллионов человек. В произведениях киноискусства важно показать славные традиции этого добровольного патриотического движения, его романтику и высокую гражданственность.

Значительный интерес для молодежи представят художественные фильмы, рассказывающие о формировании научной интеллигенции. Раскрыть этические проблемы, возникающие в творческом коллективе, личные — деловые и нравственные — качества молодых советских ученых, показать трудности научного поиска, подчеркнуть высокую гуманистическую направленность нашей науки и использования научных открытий на благо человека — это тоже одна из задач киноискусства.

А какой простор для творчества представляет тема «Спорт и молодежь», особенно сейчас, когда во всем мире развернулась подготовка к московским Олимпийским играм 1980 года!

Ежегодно на карте нашей страны появляются десятки молодых городов, большинство населения которых составляет молодежь. В этой связи немалый интерес представляет создание фильмов о становлении молодых городов, формировании традиций нового коммунистического быта.

Говоря о различных темах, хотелось бы еще раз подчеркнуть непреходящее значение для комсомольцев, юношей и девушек образа коммуниста, комиссара советской молодежи. Весьма важным представляется создание средствами кинематографа образа современного комсомольского работника, увлеченного организатора интересных и полезных дел, человека большой души и целеустремленной энергии.

Гражданским и профессиональным долгом молодых кинематографистов должно стать создание фильмов, посвященных борьбе против империализма, фашизма и колониализма, за мир и дружбу между народами, солидарности с народами героического Вьетнама, Анголы, патриотами Чили. Создание таких фильмов представляется особенно важным в связи с работой, развернувшейся по подготовке к XI Всемирному фестивалю молодежи и студентов, который состоится в 1978 году на Кубе.

Для интернационального воспитания молодежи большое значение будут иметь фильмы, посвященные дружбе молодежи Советского Союза с молодежью социалистических стран.

В 1978 году Ленинский комсомол будет праздновать свое 60-летие. Мы уверены, что молодые кинематографисты не останутся в стороне от этого знаменательного события и создадут произведения, достойные нашей замечательной молодежи, ее боевого авангарда — Ленинского комсомола.

Мы хорошо понимаем, что путь к высотам мастерства лежит через упорный труд, через постижение глубин народной жизни, через освоение идейно-теоретического богатства марксизма-ленинизма.

Обращаясь к кинематографистам, А. П. Довженко говорил: «Мы учители миллионов! Необходимо, чтобы мы чувствовали себя историческими мыслителями, чтобы мы научились видеть свою историческую перспективу. Если мы хотим говорить полным и сильным голосом, нужно жить очень прогрессивными, великими идеями своей эпохи, по-настоящему знать ее».

Сегодня для молодого человека путь в кинематограф начинается, как правило, со ВГИКа. В настоящее время в нем занимается 748 студентов, из которых 548 комсомольцев. За годы своего существования ВГИК подготовил много замечательных мастеров советского кино, которые своим творчеством вписали немало ярких страниц в историю советского киноискусства, получили широкую международную признательность. Все мы хорошо знаем, какой большой вклад в дело подготовки молодой смены работников кино внесли А. П. Довженко, М. И. Ромм, С. А. Герасимов, Р. Л. Кармен, А. Д. Головня, С. Ф. Бондарчук и другие.

Сегодня для ВГИКа очень важно утвердить систему правильного отбора наиболее талант-

ливой молодежи, определения степени готовности будущего молодого художника к той большой ответственности, которую он берет на себя, поступая в институт и входя в большой кинематограф. Ведь нередки еще случаи, когда места во ВГИКе, отведенные для молодых представителей республик, пустуют, так как на вступительных экзаменах абитуриенты обнаруживают низкое качество знаний и профессиональную непригодность. В итоге это сказывается на подготовке кадров для национальных киностудий. Забота о подготовке молодых творческих работников национального кинематографа должна стать заботой всего комсомола.

Многие студенты института, глубоко изучая будущую специальность, общественные дисциплины, смело берутся за актуальные проблемы. Свидетельством тому может служить последний фестиваль студенческих фильмов. Диапазон представленных работ достаточно разнообразен. Это фильмы о строителях БАМа, о школе, о подвиге молодежи в годы Великой Отечественной войны, ленты, поднимающие остросоциальные, нравственные проблемы. Многие работы отличались по-настоящему профессиональной, хорошей актерской и операторской работой. Две картины удостоены премий ЦК ВЛКСМ. И все же итоги фестиваля показали, что для повышения профессионального и идейно-политического уровня студентов еще многое предстоит сделать, для чего требуется постоянное внимание и ЦК, и МГК ВЛКСМ к деятельности всего института и его профессорско-преподавательского состава.

После первого Всесоюзного совещания молодых кинематографистов проведена немалая работа для дальнейшего укрепления связей комсомола с органами кинематографии, для улучшения работы с творческой молодежью. Созданы Всесоюзная и республиканские комиссии по работе с молодыми кинематографистами, которые активно сотрудничают с ЦК ВЛКСМ, ЦК ЛКСМ союзных республик, комсомольскими организациями. Больше стало уделяться внимания творческой молодежи на киностудиях страны. При генеральной дирекции киностудии «Мосфильм» создан Совет по работе с молодыми творческими кадрами — с участием в нем ведущих мастеров советского кино. Для ЦК ВЛКСМ и Союза кинематографистов СССР стало хорошей традицией совместное проведение семинаров по повышению профессионального мастерства молодых творческих работников.

Собирая материал для произведений о комсомоле и молодежи, многие молодые режиссеры, операторы, кинодраматурги, при содействии ЦК ВЛКСМ и Союза кинематографистов, выезжали на важнейшие объекты пятилетки, знакомились с жизнью и трудом советских девушек и юношей. На БАМе с успехом прошли два народных кинофестиваля, организованные ЦК ВЛКСМ совместно с Бюро пропаганды советского киноискусства. Молодые драматурги приняли участие в организованном Госкино СССР, Союзом кинематографистов СССР и ЦК ВЛКСМ Всесоюзном открытом конкурсе на лучший сценарий художественного фильма для детей и юношества.

Широкой пропаганде творчества молодых кинематографистов способствуют проводимые ЦК ВЛКСМ, Госкино и Союзом кинематографистов СССР Всесоюзные недели детского и молодежного фильма, в ходе которых лучшим детским и молодежным фильмам года присуждаются призы ЦК ВЛКСМ «Алая гвоздика» и «Орленок». Ежегодно в области литературы и искусства присуждаются премии Ленинского комсомола. Сейчас уже 33 кинематографиста удостоены этого высокого звания. В 1976 году за создание художественного фильма «Сто дней после детства» премии были присуждены кинорежиссеру Сергею Соловьеву, автору сценария Александру Александрову, оператору Леониду Калашникову, а также киноактерам Марине Неёловой, Ирине Шевчук, Сергею Никоненко, Николаю Бурляеву, Инне Чуриковой, Валентине Теличкиной — за создание образов современников в кино.

Чтобы повысить уровень воспитательной работы с молодыми, было бы правильным создать на всех киностудиях страны (по примеру «Мосфильма») комиссии по работе с творческой молодежью. Комсомольские организации будут всемерно поддерживать их, ока-

зывать практическую помощь, содействовать созданию творческой атмосферы товарищества, дружбы, взаимопомощи, помогать росту молодых талантов.

Необходимо совершенствовать работу с молодыми актерами, в частности, в Театре-студии киноактера, который может стать методическим центром и оказывать существенную помощь молодому актерскому поколению всех республик страны.

Значительного улучшения требует также и работа с молодыми кинодраматургами, не являющимися членами союза. Создание при Союзе кинематографистов СССР объединений молодых драматургов и кинокритиков, положительный опыт их работы позволяют нам рекомендовать создание таких объединений и в республиканских союзах и их отделениях.

Следует шире практиковать отчеты киностудий по организации работы с творческой молодежью, а также обсуждение произведений, созданных молодыми кинематографистами, на совместных заседаниях коллегии Госкино СССР и секретариата Союза кинематографистов СССР с участием ЦК ВЛКСМ.

Важным событием для молодых работников кино станет 1-й Всесоюзный кинофестиваль молодых кинематографистов, который состоится в 1977 году. Мы не сомневаемся, он выявит новые таланты, поможет росту профессионального мастерства молодых.

Этому, мы убеждены, послужит и создание на «Мосфильме» экспериментального молодежного объединения «Дебют».

Все, о чем было сказано выше,— лишь часть организационно-творческих мер, которые будут предприняты для улучшения работы с молодыми кинематографистами.

В своей речи на XVII съезде комсомола Леонид Ильич Брежнев, говоря о молодых творческих работниках, подчеркнул: «Мы ждем от них новых творений. И это будет их неоценимый вклад в наше общее дело, и прежде всего в дело коммунистического воспитания советской молодежи». Товарищ Л. И. Брежнев призвал комсомол крепить традиционную дружбу и сотрудничество с писателями, художниками, композиторами, работниками театра и кино, еще активнее заниматься воспитанием молодой смены советского искусства и литературы.

По-ленински осуществляя руководство искусством, партия неустанно подчеркивает, что определяющим критерием оценки работы творческой интеллигенции является глубокая идейность и высокая художественность произведений литературы и искусства. Ценность произведения киноискусства определяется глубиной, общественной значимостью тех проблем, тех мыслей, которые оно несет людям.

Обращаясь к коллективу киностудии «Мосфильм», Л. И. Брежнев писал:

«Миллионы зрителей ждут от вас новых кинопроизведений всех жанров и видов, значительных по содержанию и интересных по художественному воплощению, произведений, которые будят мысль, помогают глубже осознать смысл эпохи, в которую мы живем, правдиво показывают живые образы наших современников, укрепляют в человеке благородные нравственные начала, которые необходимы строителям коммунизма».

За четыре года, прошедшие после 1-го Всесоюзного совещания молодых кинематографистов, создано немало фильмов, в том числе и молодыми художниками, которые взволновали зрителей, дошли до ума и сердца миллионов. Однако проблема качества произведений киноискусства остается важнейшей из проблем и сегодня. Ей необходимо уделять первостепенное внимание.

Молодым предстоит продолжать и развивать революционные традиции советского кинематографа, быть летописцами современной революционной эпохи. Запечатлеть на экране великие свершения великого народа, ленинской партии, создать яркий впечатляющий образ современника, прокладывающего путь к коммунизму,— какое это счастье и какая это ответственность!

Мы рады, что все увереннее входит в жизнь молодое поколение нашей творческой интеллигенции.

Л. И. Брежнев
(из Отчетного доклада XXV съезду КПСС)

Б. Токарев

Ответственность

...Как это всегда бывает? Растут дети. Становятся старше. Начинают думать о собственной жизни, о том, как она складывается. Сначала каждый — сам по себе. Приходит пора самостоятельности, бурлят силы, хочется дела. И тогда наступает время осознать себя поколением...

Наше поколение — первое мирное поколение страны. Первое, не испытавшее в своей жизни бурь и потрясений: ни героики гражданской войны, ни лишений первых пятилеток, ни голодных, полных горя, мужественных и самоотверженных военных лет, ни трудных послевоенных... Судьба поколения складывается благополучно. В этом его счастье. В этом и его проблема — жизненно важная проблема обретения своего настоящего дела, которое было бы под стать делам отцов. Которое связало бы так же неразрывно жизнь каждого из нас с жизнью всей страны, дало бы ощутить свою причастность к большому, общему делу.

Судьба тех, кто рожден после войны, внешне проста, однотипна, даже, я бы сказал, в какой-то мере стереотипна по обстоятельствам: школа, институт, работа.

Страна занята планомерным мирным строительством. Жизнь становится лучше, богаче, комфортабельнее, и это огромное завоевание нашего времени.

Она, жизнь, на первый, поверхностный взгляд предъявляет к человеку уже не столь строгие и не столь бескомпромиссные требования, как это было раньше. Не настаивает так жестко на предельной внутренней мобилизованности каждого. Можно быть строителем. А можно — и потребителем? Стимулы для выбора носят сегодня чисто моральный характер, они во многом определяются мировоззрением человека, степенью его требовательности к себе, его представлениями о полноте и содержательности жизни, его идейным миром.

Наша эпоха всегда как бы сама формирует человека борцом. Хотя уроки, которые преподает нам наше время, уже не столь, кажется, жестки, они более гибкие, разнообразные, многосторонние. Они рассчитаны на более высокую степень внутренней сознательности, организованности, зрелости современного человека. В этом тоже — завоевание и счастье нашего поколения, перед которым открыта действительно широкая дорога, огромный выбор возможностей, путей, средств строить свою судьбу интересно, плодотворно, так сказать, по велению сердца и по зову души.

И если говорить о поколении в целом — оно не ищет легких дорог. Именно «по зову души» хочет трудностей, хочет настоящего дела, в котором крепнут мускулы и можно осознать себя личностью, почувствовать, что твои руки, твое умение, твои знания — нужны. Поэтому мои сверстники так рвутся к самостоятельной жизни, так стремятся выработать свои позиции, свои «точки отсчета», преодолеть свой «барьер трудности» и увидеть результат своего тру-

да. Поэтому наши современные стройки — огромные, таких еще не бывало! — КамАЗ, БАМ не могут принять всех желающих. И это — одна из заявок теперь уже нашего поколения на право утвердить себя на земле своим делом.

Активная личностная позиция каждого в наше благополучное время остается не только необходимой для всего общества, она прежде всего необходима самой личности — без нее жизнь человека будет духовно нищей, и, оглянувшись однажды, такой человек обнаружит позади пустоту. Сегодня как никогда важно это понимать именно потому, что жизнь уже не так жестко осуществляет за человека его выбор, выбирать нужно самому.

Эта активная позиция, которую молодое поколение страны сознает как необходимость, определяет и путь художника в советском искусстве. Прежде всего — позиция. Без нее неизбежно завянет даже самое яркое дарование. Растеряет себя. Не найдет «своего дела», единственно ему нужного, нужного его времени и его поколению, обществу, в котором и для которого он живет. Замечательно сказано об этом в Отчетном докладе Л. И. Брежнева на XXV съезде КПСС: «Ничто так не возвышает личность, как активная жизненная позиция, сознательное отношение к общественному долгу, когда единство слова и дела становится повседневной нормой поведения. Выработать такую позицию — задача нравственного воспитания».

Я думаю, художнику жизненно необходимо ощущение причастности. К политической, общественной, духовной жизни страны, к ее делам. К проблемам и тревогам всего мира. Ведь художник в творчестве выражает не просто свое время и свое поколение. Он выражает свое понимание, систему своих взглядов — через свою личность. А так как личность неповторима, то и эта связь «я и окружающий мир» тоже уникальна. И интерес к твоему творчеству всегда будет определяться не только правильностью, удачностью выбора темы, не только умением владеть художественными средствами, но и прежде всего — именно внутренним богатством личности, зрелостью, выношенностью твоих суждений, твоего взгляда на жизнь. Скороспелые, поверхностные суждения, даже облеченные в изысканную форму, полет фантазии, не подкрепленный глубиной знания жизни, — попросту никому не будут интересны. Произведения, в которых нет личности, — кого они могут убедить, кому способны помочь, какую выполняют формирующую, созидательную роль? А ведь искусство — дело партийное. Оно может и должно активно строить жизнь, формировать мировоззрение людей, способствовать прорастанию в человеке лучших качеств. Вот — настоящее дело, достойная цель для молодого художника, берущегося в словах, звуках, красках, кинокадрах рассказать о современности.

Я говорю, что мы, тридцатилетние — мирное поколение, имея в виду послевоенную ситуацию в нашей стране. Но ведь мир становится все более тесным, близким, ощутимым. Сократились расстояния, «сжалось» время, информация о событиях стала моментальной и общедоступной. И, может быть, нет другого поколения, которое жило бы в таком концентрированном напряжении, — настолько ощущало бы себя в гуще всех этих событий различного масштаба и значения. Война и победа Вьетнама, революция на Кубе, смерть Альенде — все это события сознательной жизни моего поколения. Каждый из нас лично откликается на все повороты этих событий. Умение художника сердцем чувствовать «нерв» эпохи определяет, насколько необходимым окажется его творчество людям, насколько полно он будет понят своими современниками. Понятие «художник» предполагает способность человека остро реагировать на ход судеб людей и мира, широту и страстность сопереживания своему времени.

Меня поразила в этом смысле картина Глеба Панфилова «Прошу слова» и, в частности, та сцена, где Елизавета Уварова слушает сообщение телекомментатора о гибели Альенде, воспринимая эту смерть как личное горе, личную трагедию. Мне представляется этот эпизод воплощением высокой правды о наших со-

ветских людях, не способных оставаться равнодушными к тому, что, может быть, непосредственно не затрагивает их частную жизнь, но все же является частью их жизни, частью их духовного опыта. Они лично сопереживают героической борьбе людей за социальный прогресс, за свободу и независимость, где бы ни происходила эта борьба.

Но этот же фильм для меня является примером и сложности, неоднозначности истинно современного искусства, которое не предлагает готовых формулировок и решений, а выдвигает на наше рассмотрение, для нашего совместного с художником размышления самые сложные вопросы, заставляет задуматься о духовной сущности человека, о ее противоречивых подчас свойствах. Точнее: вопросы каждодневно, ежечасно выдвигает сама жизнь — и нам интереснее всего тот художник, который задается этими вопросами, не пугаясь их сложности, их остроты, пытается рассмотреть их с коммунистических, партийных позиций. Вспомним ту же героиню фильма «Прошу слова», Елизавету Уварову, нашу современницу, человека, по многим своим качествам явно неординарного: многое в ней не только привлекает нас, но и заставляет пристальнее вглядеться в нее и в самих себя. Вот Елизавета Уварова, похоронив сына, еще не выплакав слез, приходит к себе в исполком — ждут дела. Таких неожиданных, подчас противоречивых проявлений характера в фильме много — он предлагает нам реальную сложность жизни, и потому в нем есть о чем размышлять, о чем спорить.

Я учусь кинорежиссуре у Сергея Аполлинарьевича Герасимова и могу сказать, что мне чрезвычайно повезло. Потому что Герасимов не только превосходно учит профессии. Он, как мастер и педагог, прежде всего учит именно широте, масштабности мышления, соотнесенности личного мира с проблемами страны и всей планеты, с проблемами гражданственными. Да и отбирает он в свою мастерскую, как мне кажется, прежде всего тех, в ком замечает личное отношение к важнейшим вопросам времени. Именно так, я убежден, и должно происходить подлинное воспитание молодых художников.

Я помню, на вступительном собеседовании Герасимов говорил с нами о политике. Не затем, чтобы просто выяснить нашу компетентность в этой области. Сейчас, можно сказать, нет молодого человека, который не читает газет, не знает основных политических событий в мире. Я обратил внимание на то, что один из поступающих, который в этой области, мне казалось, был совсем неплохо подготовлен, все-таки не прошел конкурс. Герасимова интересовала не формальная сумма знаний, а именно личное отношение, истинная наша причастность к этим событиям, способность пропускать все это через себя, способность индивидуального восприятия и отдачи. И эту способность он воспитывал в нас, своих учениках, на протяжении всего курса обучения.

Как же все-таки формируется позиция художника? Я думаю, это прежде всего результат глубокого и серьезно осознанного отношения к современному миру, продуманного и, если хотите, выстраданного личного опыта, наконец, знания жизни. Тогда только и может возникнуть не искусственная, заданная, а истинная потребность ринуться в самую бучу жизненных споров, вооружившись аргументами жизни и искусства. Глубина и серьезность, чувство ответственности здесь, повторю еще раз, совершенно необходимы. И жаль, что молодым бывает свойственна подчас торопливость в суждениях, ведь кинематограф — это трибуна, позволяющая обращаться к миллионам.

Заботу о том, чтобы молодые художники быстрее и безболезненнее прошли трудный этап становления, нашли себя и в искусстве и в общем деле, которым занят наш народ, мы чувствуем постоянно. Заботу о нашем творческом росте, о повышении художественного мастерства. Постановление ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью», сочетающее чуткое, уважительное отношение к нам, молодым, с требовательностью и принципиальностью, — ярчайшее свидетельство этой заботы. И нам необходимо всем вместе думать о том, как ответить на это всенародное внимание к молодой творческой интеллигенции, как оправдать надежды, на нас возлагаемые.

Состоявшийся в ноябре 1976 года III Всесоюзный пленум молодых кинематографистов при многих недочетах был принципиальным и искренним разговором молодых о тех творческих проблемах и задачах, которые стоят перед нами, требуя своего решения, о подлинном новаторстве и поиске, о необходимости быть на уровне современных задач в отражении значительных и важнейших событий страны, быть на уровне богатого духовного мира наших современников.

С чем приходит наша кинематографическая молодежь в искусство, с чего начинает, как проявляет себя мировоззренчески, идейно, личностно,— это была одна из центральных проблем, обсуждавшихся на пленуме. Для художника начало творческого пути, его дебют — это не просто доказательство его профессиональной пригодности, умения склеить в монтаже отснятые эпизоды. Дебют художника — это прежде всего выражение его позиции, жизненной и творческой. Это — действие общественного звучания.

У нас есть ряд молодых режиссеров, чей путь в кино начался, по-моему, многообещающе. Я бы выделил среди них Никиту Михалкова, Родиона Нахапетова и Динару Асанову. Говорю, разумеется, с позиции своих вкусов и пристрастий.

Из молодых Никита Михалков, может быть, самый «кинематографический» режиссер. Он понимает, что идеи и чувства фильма приходят к зрителю через зрелище и умеет сделать свои фильмы зрелищными, а значит, донести до зрителя свой замысел сполна. В фильмах «Свой среди чужих, чужой среди своих», «Раба любви», сделанных на материале гражданской войны, в жанрах, долго и несправедливо считавшихся «вторым обозом» кинематографа,— таких, как вестерн и мелодрама,— он умеет говорить о самом важном — не только о «внешнем» фронте, но и о фронте внутри нас, о доверии и дружбе между людьми, о драме, связанной с их потерей, о счастье вновь обрести их и убедиться в их непоколебимости, о любви к родине, без которой нет человека.

Родион Нахапетов интересно проявил себя в молодежной картине «На край света», не случайно завоевавшей у зрителя широкую популярность. Режиссера волнуют проблемы молодого поколения. Его фильм знакомит нас с героем, который сам по себе воспринимается как антитеза стереотипу, и это интересно. Этот молодой человек не хочет быть, «как все». В этом есть, разумеется, перехлест юношеского максимализма, есть даже некоторая заданность. Но есть и «момент истины». Срывая постепенно с героя шелуху скороспелого «нигилизма», режиссер обнаруживает в нем чуткость и преданность, способность откликаться на доброту и любовь и самому приходить на помощь. Родион Нахапетов верит в молодое поколение, понимая его сложности и проблемы.

Наконец, Динара Асанова, на мой взгляд, успешно проявила себя на очень «горячей точке». Герои ее картины «Ключ без права передачи» — подростки. Это именно тот возраст, когда складывается отношение к жизни, формируются понятия добра и зла, нравственности и бездушия, когда молодой человек начинает всерьез задумываться о своем месте в мире, когда он уже не только вбирает в себя впечатления, но и стремится к активным поступкам, поступкам осознанным, выражающим его позицию.

В целом, однако же, нужно сознаться, что новое поколение кинорежиссеров, несмотря на безусловные творческие достижения, не проявило себя с такой бурной яркостью, подлинной личностной значительностью, какой были отмечены 60-е годы, когда одна за другой появлялись работы, ставшие почти сразу же классикой советского кинематографа, такие, как «Судьба человека» Сергея Бондарчука, «Сорок первый» Григория Чухрая, «Иваново детство» Андрея Тарковского, «Первый учитель» Андрея Кончаловского и многие фильмы, созданные в союзных республиках.

О некоторой робости и, если хотите, инфантильности в осознании позиции, о странной для молодых пассивности в определении собственного художнического кредо говорили и участники пленума молодых кинематографистов. Это явление существует, оно вызывает тревогу у наших старших товарищей, оно должно за-

ботить и нас, потому что делать свою жизнь, свою творческую биографию — прежде всего нам самим. Время требует от художника смелости в разведке новых социальных и нравственных проблем, настойчивого и глубокого постижения жизни. И кому же, как не нам, писать портрет нашего молодого современника, ловить на лету то новое, что ежедневно входит в жизнь, отделять главное, сущностное от шелухи второстепенного, кому, как не нам, рассказывать о нашей эпохе тем, кто живет рядом с нами, и тем, кто придет после!

Сейчас, когда в соответствии с Постановлением ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью» на «Мосфильме» организуется экспериментальное творческое объединение «Дебют», нам стоит подумать о том, какие широкие возможности это открывает перед молодыми и как эти возможности использовать с наибольшей отдачей.

Подумать прежде всего о прекрасной традиции молодых всегда быть там, где сегодня нужны их руки, быть на передовой. На карте нашей страны, на карте «настоящих дел» нашего молодого современника есть «горячие точки». Там не только строится будущее страны — там формируются новые человеческие качества, там сейчас действительно интереснее всего для художника. Но искусство явно не поспевает за временем, за событиями, за процессами нашей жизни. И если те же герои КамАЗа, герои Байкало-Амурской магистрали не сходят со страниц газет, если кинохроника спешит запечатлеть документы трудового героизма нашего поколения, то где же попытки осмыслить все эти события и явления средствами художественного кино? На наших глазах разворачиваются стройки помасштабнее легендарного Комсомольска, послужившего, как известно, толчком к созданию прекрасного фильма в тридцатые годы, — а мы и не пытаемся подступиться к этой теме. И подчас ищем наших героев где-то совсем в стороне...

Мне кажется, «лицо» нового мосфильмовского объединения должна определять прежде всего современная тема, связанная с «горячими точками» и узловыми процессами наших дней. И поиск наш следует начинать именно здесь — идти плечом к плечу с нашими ровесниками, нашедшими свое настоящее дело, свое главное дело. Дело, по которому о нашем поколении будут судить потомки.

Мне кажется, объединение «Дебют» должно собрать энтузиастов современной темы, оно должно стать плацдармом для смелого творческого эксперимента и создавать условия для такого эксперимента. Самое печальное, если с маркой объединения «Дебют» будут выходить фильмы, похожие на где-то виденное, кем-то сказанное, когда-то открытое. И только если создание объединения стимулирует разведку новых тематических горизонтов и новых творческих путей — оно станет не просто нашим организационным достижением, но принципиальной для искусства победой. Нам надо понять, что его судьба, его будущая репутация у зрителя во многом в наших руках.

Сейчас я овладеваю новой для себя профессией режиссера. Многие мои коллеги стремятся в режиссуру — я думаю, в этом есть своя закономерность. Основной посыл этого стремления к самостоятельным постановкам — потребность выражать полнее свою творческую позицию, имея, во-первых, бóльшую инициативу в выборе темы, проблемы и материала, а во-вторых, — на уровне целостного замысла произведения. Хотя, разумеется, актер, как и всякий художник, тоже начинается там, где есть ярко выраженная индивидуальность, есть позиция, есть умение мыслить широкими категориями, зрело и современно.

Во ВГИКе мы, студенты, иногда стараемся всеми правдами и неправдами проникнуть на приемные экзамены для абитуриентов — хочется увидеть новое племя, «младое, незнакомое», хочется понять, с чем они приходят в наш институт. Довелось посидеть на таких экзаменах и мне, и помню, как поразил меня выбор некоторыми абитуриентами отрывков для чтения. В этом была какая-то нехитрая стереотипность: в таких случаях казалось, что парень просто ехал мимо института в автобусе и решил: дай зайду, а вдруг повезет.

Косяком шла, например, басня «Ворона и лисица» из школьной программы Значит, молодой человек, выбирая профессию, да-

же не дал себе труда отобрать для первого чтения, первого знакомства свое любимое, заветное, а просто пришел с тем готовым, что выучил за партой. И даже там, где за ним было не только право, но и обязанность собственного выбора — даже в самом начале пути,— уже ленился думать и шел проторенной дорогой. А ведь не только вялость драматургии и безликость режиссуры, но и равнодушие актера приводят к тому, что по экрану ходят серенькие мальчики и девочки, зачастую совершенно неразличимые в самых разных фильмах.

Наши педагоги по актерскому мастерству Ольга Ивановна Пыжова и Борис Владимирович Бибиков уже в самом выборе отрывков видели начало позиции будущего художника — раз в две недели, а то и чаще, мы должны были показывать отобранные нами фрагменты. Через них мы постигали самих себя, а наши педагоги — нас. Самостоятельность и труд — вот две заповеди, которые каждый из нас вынес из этих занятий. Придя в киноинститут из театра, Пыжова и Бибиков не делили актеров на кинематографических и театральных, для них существовали актеры только хорошие и плохие. И они требовали, чтобы мы работали перед камерой с такой же отдачей, как на сцене. Хотя в кино и не предусмотрен репетиционный период (о чем все мы бесконечно грустим) — все равно надо репетировать, надо работать, чтобы быть подготовленным, быть вполне «разогретым» перед съемкой. Нет мелочей в нашем деле, и ничто не спасет, если актер на съемочной площадке внутренне пуст. Экран легко обнаружит это, зритель сразу поймет, почувствует, что актеру нечего сказать. Здесь, быть может, одинаково важную роль играет и содержательность драматургии и содержательность личности самого актера. В этом смысле прекрасным образцом для молодых всегда являются легендарные мастера нашего театра и кино, создавшие лучшие традиции советского искусства, всегда предельно взыскательные к себе и к тому, что они делают на экране, на сцене.

Как актер в кино я начал сниматься рано, еще школьником, и сыграл с той поры много ролей. Но здесь я хочу вспомнить только о двух своих работах в кино, ибо они кажутся мне примечательными для разговора о личностной позиции.

Незабываема для меня картина И. Таланкина «Вступление» и моя роль в ней — роль ленинградского мальчика Володи. Эта роль была не только решающей в моей судьбе, в дальнейшем выборе профессии. Это была роль, которая изменила меня самого. Роль, как жизнь. Она заставила быть серьезнее и строже, понять людей глубже и доверительней. Я думаю, что фильм «Вступление» стоит в ряду тех наших картин, в которых наиболее сильно выразились высокий гуманизм, непоказная нравственность и доброта советского человека, незамутненная правда его мужественного, стойкого и надежного душевного мира.

И, конечно же, этапной для себя считаю роль лейтенанта Кузнецова в фильме «Горячий снег» режиссера Г. Егиазарова по роману Ю. Бондарева. И не просто этапной для себя. В этой роли, как и во всем фильме, на мой взгляд, нашла отражение суть военного поколения, его лицо, трагическое и прекрасное, мужественное и человечное. «Горячий снег» — фильм о тех, кто сражался за Родину, за советский образ жизни безоглядно и беззаветно. В самых тяжелых ситуациях наши солдаты оставались прежде всего людьми, и это мне дорого в наших лучших фильмах о войне, в фильме «Горячий снег». Потрясает гуманистическая цельность нашего солдата, сохранившаяся в нем перед лицом страданий и смерти, верность высоким нравственным идеалам, которые нельзя уничтожить.

Лейтенант Кузнецов, которого я играю, — молодой человек, попавший на войну сразу после окончания артиллерийского училища. Фактически бой, который он ведет на экране, — его первый бой. Он даже приказы еще отдавать солдатам стесняется, а просит их. Он называет подчиненных не по званиям, а по именам. Но его мягкость, его человечность — источник его силы. Она концентрирует его волю, ибо это не абстрактное добро, а человечность по убеждению, она впитана им с молоком матери, взращена в нем всем укладом на-

шей жизни. Такая человечность способна отстоять себя от любых посягательств. И потому герой фильма, как и миллионы его соотечественников, ведет свою священную войну, защищая Родину, все, что ему дорого. И солдаты видят в этом молоденьком лейтенанте не хлюпика, а настоящего командира, который понимает, что высшая ценность — человеческая жизнь.

В картине есть мой любимый эпизод. Когда закончился страшный бой, который был для многих молодых людей, таких же, как Кузнецов, первым и последним боем, когда на разбитой батарее осталась всего одна пушка и семеро измученных людей, но немцы отступили,— генерал армии Бессонов, которого играет актер Г. Жженов, ходит по батарее и ищет оставшихся в живых. Он наталкивается на группу молодых артиллеристов, обессилевших, замерзших в полузасыпанном окопе, достает ордена и говорит им простые и пронзительные в этой обстановке слова: «Все, что могу лично». Это он посылал их на бой, посылал их на смерть, потому что нельзя было иначе, потому что — война, потому что они — солдаты. И вдруг такая щемящая нота все той же неизбывной человечности — «все, что могу лично». Эта фраза представляется мне символом и образом, смыслом нашей творческой работы вообще — все, что могу лично; с такой отдачей должны мы жить и трудиться в нашей нелегкой, требующей всех душевных сил профессии.

Интересная, сложная и проникновенная роль — это счастье для актера, которое выпадает ему совсем нечасто. Нередко наш экран грешит приблизительностью, усредненностью, кочующими из фильма в фильм образами-тезисами.

Актер-профессионал дорожит возможностью быть в работе — ведь простой всегда несет невосполнимый ущерб для твоей техники, для твоей творческой формы. Поэтому даже и на таком материале актер старается создать какое-то подобие полнокровного образа. Но как обидно бывает еще и еще раз убеждаться в том, что никакая актерская техника не в состоянии восполнить недостаток истинной глубины и правдивости драматургии.

В актерском творчестве происходят сейчас, на мой взгляд, интересные процессы. Вновь возрождается образность игры, и все меньше спроса предъявляет искусство на актера, который привык играть самого себя в предлагаемых обстоятельствах. Кинематограф активнее осваивает жанры — и новые и те, что «хорошо забыты», осваивает сложные межжанровые связи, и на экране возрождается на наших глазах понятие и г р ы, той самой игры, что всегда была неотъемлемым свойством нашей актерской профессии.

Безликость драматургии тормозит этот процесс. Вялые, апатичные создания, которые подчас приходится нам воплощать на экране, не требуют образности, не требуют игры, в них все — на поверхности. Актер в таких случаях как бы возрождает свое давнее наименование натурщика, принятое на заре кино. Но то было на заре кино...

Думаю, мы снова возвращаемся к тому, что профессия актера будет предполагать разноликость, способность играть не только себя, но и другого, способность перевоплощаться, а не вновь и вновь погружаться в свой внутренний мир. Для этого необходимы как минимум два обстоятельства — интересная человеческая индивидуальность и отточенность актерской техники, понимание и владение теми пружинами мастерства, которые делают актера внутренне подвижным и разноплановым.

Среди таких актеров я могу назвать А. Мягкова, Л. Гурченко, И. Чурикову, Н. Бурляева. Знаменательно, что именно в последнее время особенно ярко раскрылись их дарования, и это не в последнюю очередь, как мне представляется, связано с довольно еще мучительным, но очевидным поворотом нашей кинематографии к разножанровости. Действительно, теперь на наших экранах гораздо чаще, чем прежде, мы можем встретить и героику, и психологическую драму, и комедию, и вестерн, и мюзикл, и мелодраму. Стилистика нашего кинематографа простирается от почти документальной достоверности такого фильма последнего времени, как «Двадцать дней без войны», до откровенной и озорной театральной услов-

ности картин Ролана Быкова, от эпопейных масштабов фильма «Освобождение», отразившего события исторического звучания, до камерных, но отнюдь не мелкотемных фильмов о жизни одного только школьного класса, от поэтического пафоса «Романса о влюбленных» до ярких, карнавальных, чисто развлекательных кинопереетт и эстрадных шоу.

Из всех кинематографических профессий профессия актера находится, как известно, в одном из самых невыгодных положений. Творческая судьба актера далеко не всегда зависит только от него самого, от его таланта, его возможностей. К нему относятся как к исполнителю, а ведь у нас множество прекрасных мастеров, для которых надо бы специально ставить фильмы, ориентируясь на масштабы их таланта, их личности. Руководитель любого театра планирует репертуар, имея в виду не только, так сказать, баланс классики и современной темы, зарубежной и отечественной драматургии, но во многом — и рациональное использование актерской труппы. Отчего же мы так нерачительны в кинематографии, располагающей уникальной по своей многочисленности и разнообразию дарований труппой? Отчего так часто с горечью приходится восклицать: этого актера, эту превосходную актрису мы упустили? Отчего в нашем обществе, сильном плановостью, в актерском «хозяйстве» всем правит случай, «госпожа удача»?

И, может быть, именно теперь, когда Постановление ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью» заставляет нас о многом серьезно подумать, пора вплотную подойти к проблеме актерских судеб? И решать ее, вторгаясь в творческий процесс уже на этапе тематического, репертуарного планирования, на стадии драматургического замысла?

Мне думается, что если брать «средний уровень» нашей кинодраматургии, то совершенно очевидно: возможности советской актерской школы, возможности нашей обширной «кинотруппы» намного шире и разнообразнее. Слишком много похожих друг на друга, повторяющих друг друга фильмов. Слишком много шаблонных, неглубоких решений. Слишком много похожих ролей, изначально требующих от актера простого повторения уже пройденного. Всегда неловко ссылаться на собственную практику, но удачнее примера не подберу. Мне, например, везет в кино на роли лейтенантов. И вот результат: на счету уже свыше двадцати пяти фильмов, а по-настоящему запомнились, по большому счету дороги мне две-три роли, не больше.

И если мне вспоминается так мало ролей, то только потому, что остальные, как правило, были во многом иллюстративны, по отбору характеров и ситуаций повторяли уже сыгранное. Режиссеры не часто задаются целью открыть что-то новое поисками нового в уже зарекомендовавшем себя с какой-то стороны актере. Они «копают» подчас на одном месте, и актер переходит из фильма в фильм, не меняясь ни внешне, ни внутренне. Сколько «подающих надежды» таким образом потеряли себя, так и не найдя! Перестали быть интересными и зрителям и кинематографистам.

О какой бы проблеме нашего искусства мы ни думали, неизменно приходим к началу начал всего — к кинодраматургии. От ее состояния, от ее тематического и жанрового разнообразия, от обилия интересных творческих индивидуальностей очень во многом зависит и решение проблемы, и выполнение такой важной задачи, стоящей перед кинематографом, как разведка новых тем, как раскрытие образа нашего современника, адекватное по глубине и сложности явлениям самой жизни.

Слишком часто образы наших молодых современников на экране все лишь кружат вокруг усредненных штампов, кочующих из сюжета в сюжет.

Я вспоминаю одну свою актерскую работу, которая мне нравилась и была близка своей позицией — позицией активного, неравнодушного человека. Это был образ рабочего парня в фильме «Если ты мужчина» — парня, который действует в жизни по-боевому, человека дела. Но, к сожалению, действий моего героя хватило бы на несколько сюжетов — они были представлены количественно, а психологически не разработаны. Интересно задуманный образ так и остался благим намерением.

Думаю, причина тут и в «литературности»,

вторичности представлений о жизни и ее реальных героях. Это особенно типично для молодых авторов: знания жизни еще не хватает, и герой не столько списывается с натуры, сколько умозрительно конструируется. Как же сыграть такого?

Наверное, успешная деятельность нового творческого объединения «Дебют» будет во многом зависеть и от того, какие драматургические силы вокруг него соберутся, насколько смелый драматургический поиск будет в нем предпринят. Снова и снова возвращаюсь к мысли о том, что, наверное, облик этого объединения должна определять именно современная тема, разработка образа современного молодого героя, индивидуального и одновременно типичного, человечески яркого и общественно значительного.

Опыт разведки такого героя, опыт богатый и интересный, мы находим в литературе.

Сейчас я снялся в главной роли — Саньки Григорьева в телевизионном пятисерийном фильме режиссера Е. Карелова по широко известной и любимой юношеством книге В. Каверина «Два капитана». Эта работа была мне интересна чисто профессионально, как актеру, ибо в ней я прожил на экране жизнь от пятнадцатилетнего мальчика до сорокалетнего мужчины и имел возможность проследить не статичный характер, а становление моего героя во времени, его духовное возмужание.

Но главное, что привлекало меня в этом образе и что я считаю чрезвычайно современным и нужным сегодня нашей молодежи, — это основной идейный, нравственный посыл фильма. «Два капитана» — фильм об обостренном чувстве справедливости, о вере, которая движет человеком. И пусть она кажется несколько приподнятой, по-мальчишески романтичной. Но она есть, существует, живет в человеке с детских лет и нередко движет лучшими его помыслами и поступками. Кроме того, в этом образе есть для меня еще один важный аспект — очень органичная связь в сознании героя личных и государственных интересов. Ведь, по сути дела, вся жизнь Саньки Григорьева выросла на основе сугубо «личного» интереса к пропавшей экспедиции капитана Татаринова, мальчишеского желания раскрыть ее тайну. Он становится полярным летчиком, исследователем, ученым, подчиняет все свои действия единой цели, идет к ней всю жизнь и потому приходит к открытию.

Весь опыт советского искусства дает бесчисленное количество таких примеров умения находить героя содержательного и интересного, примеров, когда художническая фантазия вырастает на основе явлений жизни и потому превращает для нас встречу с этим явлением в праздник. Когда заново перечитываешь книги, подобные «Двум капитанам», когда снова и снова смотришь лучшие фильмы, ставшие нашей классикой, — стараешься учиться этому искусству видеть жизнь в ее главных процессах, наиболее существенных проявлениях. Уже стало традицией ссылаться на опыт старшего поколения. Но я должен признаться не без удовлетворения, что это же чувство хорошей творческой зависти, это желание учиться возникает и когда смотришь лучшие фильмы моих сверстников, людей, интересно начинающих свой путь в кино. Потому что и у нашего поколения безусловно уже есть свои завоевания в творчестве.

Моя режиссерская работа еще впереди, и говорить об этом еще, конечно, рано. Сейчас мне важно определить, сформулировать для самого себя с максимально возможной точностью круг того, что мне по-настоящему интересно в жизни и в искусстве — круг тем, о которых мне хотелось бы говорить с экрана. И здесь мне еще раз хочется вспомнить фильм И. Таланкина «Вступление», который, как я уже говорил, сыграл в моей жизни особую роль. Мне близка такая эстетика, которую называют эстетикой обыкновенного. Ведь люди каждый день своей обычной жизни решают для себя сложнейшие проблемы, которые входят в опыт их личностного становления. Именно эту нравственную работу души, негромкую, но обязательную, мне хотелось бы проследить на экране. В конце концов, все темы — и производственная, и военная, и историческая — прежде всего темы нравственные.

Меня постоянно интересует тема нравственного поиска — не созерцательного, а активного, неравнодушного, действенного. Сейчас на «Мосфильме» я приступаю к постановке картины «Катина служба» по рассказу Л. Корнюшина. Сюжет прост. Девочка работает на почте в маленьком городке, где все, в общем-то, знают друг друга. Через ее руки проходят почтовые конверты, и она таким образом, как бы косвенно, посвящена в личную жизнь своих посетителей. И она пытается по-своему, так, как она это понимает, помочь людям, для которых в письмах — целая жизнь. Иногда она бывает по-юношески нетактична и бесцеремонна, иногда совершает поступки, не понятные людям, живущим только своими интересами. Но она хочет жить, не механически проживая день за днем, а вмешиваясь в жизнь, совершая самостоятельные поступки, как-то помогая людям. Именно это интересно мне в моей героине — соотнесенность ее жизни с окружающим ее миром и людьми, соотнесенность, при которой и происходит личностное становление.

Зачастую это становление человека происходит как будто незаметно, обыкновенно, оно проявляется в мелочах, и распознать его, дать его художественный анализ — увидеть суть его — самое трудное и необходимое. Ведь борьба с душевной вялостью, апатичностью — «нейтральной», а по существу безразличной позицией — сегодня очень важна. Наше искусство должно воспитывать человека, который органически не способен замкнуться в своем узком личном мирке, устремления которого высоки и общественно значимы. Такой человек и в условиях современного уровня жизни не может быть рабом материальных благ. Всегда идти вперед и в своих делах и в своих идеалах — в этом он видит смысл своего существования.

Наш молодой современник — умный, действенный, активный, целеустремленный, профессионально грамотный, думающий, сложный человек с разнообразными интересами, с интенсивной внутренней жизнью, с четко выраженными общественными устремлениями.

Он не лишен противоречий, но тем увлекательнее исследовать его мир, тем отчетливее цель молодежного искусства — помочь становлению человека, его поискам своего места в жизни.

Главный интерес художника — человек. И главная точка приложения наших усилий — опять же человек. Ответственность, которая лежит на работниках искусства — ответственность прежде всего за человека, за то, как искусство влияет на людей, на общество. Сегодня делать кинематограф — это значит выражать свою позицию художника заинтересованного, последовательного и бескомпромиссного в своих симпатиях и антипатиях, в своих «за» и «против».

Без этого нет настоящего творчества. В этом — залог современности нашего искусства. В этом — суть требований, которые предъявляют нам страна, партия, жизнь. Воспитывать неугомонную жажду этого поиска, вкус к деяниям общественно полезным и нужным людям. Пробуждать чувства добра и справедливости, человеческой отзывчивости и коммунистической сознательности, великое чувство причастности ко всем делам и свершениям на нашей планете — все то, что и составляет мораль социалистического общества.

Кино завтрашнего дня. Каким я его вижу?

Мы обратились к молодым кинематографистам с просьбой ответить на вопросы нашей анкеты:

1. Вам принимать участие в создании кинематографа завтрашнего дня. Каким он вам представляется? Какие уже сегодня существующие тенденции кажутся вам наиболее плодотворными, способными развиваться особенно активно?

2. Что надо сделать, чтобы кино было интересным, чтобы зритель не уходил из кинозалов?

3. Какие из традиций нашего кино вам близки? Кто из мастеров старшего поколения вам особенно интересен и почему? Кто повлиял на ваше становление как художника?

4. Как вы лично оцениваете свои первые работы в кино? Что принесло вам наибольшее удовлетворение? Что — разочарование?

5. Какие замыслы вам хотелось бы осуществить в дальнейшем творчестве?

Ниже публикуются ответы на эти вопросы.

Вадим Абдрашитов

1—2. В интервью «Литературной газете» (10 ноября 1976 г.) писатель Юрий Трифонов сказал:

«Есть один фактор, оправдывающий всех нас, пытающихся соревноваться с великими. Это Время, которое мы обязаны — худо-бедно, в меру своих сил — как-то выразить в книгах. К сожалению, Толстой и Чехов сделать этого уже не могут. Это возложено на нас...»

Ощущение неповторимости Времени и внутренняя необходимость рассказать о нем — вот что движет художником.

Наверное, нечто похожее заставляет нас, читателей и зрителей, искать в искусстве, в литературе, в кинематографе те черты Времени, в которое мы живем. И если у нас появляется ощущение узнаваемости — успех книге или фильму обеспечен. Читатель или зритель узнал себя, себя не как «Я», а как совокупность этого «Я» и всех своих связей со Временем, с его проблемами, с его атмосферой, с его средой.

Тогда обнаруживается категория правды и, следовательно, доверия к написанному или снятому на пленку.

В этой ситуации зритель из зала не уйдет.

3. Наверное, поэтому мне близки и в литературе и в кинематографе те традиции и творчество тех мастеров, где угадано Время. Художественный документ своего Времени — наверное, это высшая оценка произведения. А. Тарковский когда-то очень точно сказал: «Кино — это матрица времени».

Такими документами эпохи стали для меня фильмы М. Ромма «9 дней одного года» и «Обыкновенный фашизм», Ю. Райзмана «Урок жизни» и «А если это любовь?», М. Хуциева «Весна на Заречной улице», «Мне 20 лет» и «Июльский дождь», О. Иоселиани «Жил певчий дрозд», Г. Панфилова «Прошу слова».

То, что я называю художественным документом — это не обязательно картины о сегодняшнем дне. Для меня абсолютно современны «Андрей Рублев» А. Тарковского и «Двадцать дней без войны» А. Германа.

4. Оценивать свои первые картины чрезвычайно трудно. Да и нужно ли?

Наибольшее удовлетворение принесла сама работа над фильмами, наибольшее разочарование — ее результаты.

И хотя хороший сценарий — основа фильма, подчас режиссерский дилетантизм может загубить и саму эту основу. Профессионализм — вот чему придется учиться еще очень и очень долго. И, к сожалению, на собственных ошибках.

Александр Александров

1. От простого пересказа событий кинематограф с большим трудом уходит и никак не может уйти. Я вовсе не хочу сказать, что событийный пересказ должен быть отменен, что кино должно стать бессобытийным. Отнюдь нет. Но ведь в пространство фильма входит и все то, что сосредоточено вокруг происходящего действия, что лежит за его пределами и что диктует его атмосферу, делает мир фильма объемным, многозвучным и многокрасочным и, следовательно, несет в себе правду жизни.

Однако привычка к простому изложению «внешних» сюжетных линий продолжает оказывать влияние на все сферы кинопроцесса. В сценарном деле это находит отражение в том, что у нас до сих пор принята и даже в каком-то смысле узаконена такая форма записи сценария, когда просто пересказывается история и когда не заданы ни фактура, ни стилистика предполагаемого фильма, ни его изобразительный либо музыкальный ряд. А по моему глубокому убеждению, все вышеперечисленное должно быть изначально заложено в каждом сценарии, пусть даже только в виде опознавательных знаков, как своеобразный камертон. Я думаю, будущее или за режиссерским видением сценариста, или за полным авторством режиссера. А жанровое кино всегда будет разнообразным.

3. Правильнее говорить не о мастерах, а о некоторых фильмах, которые на меня повлияли. Первый такой фильм — «Чапаев». По своей правдивости и одновременно по своей патетике он потрясает. Сцену психической атаки из этого фильма я до сих пор считаю одной из самых гениальных сцен как нашего, так и мирового кинематографа. Мастерство монтажа здесь на невероятной высоте, особенно если учесть, что эта потрясающая сцена, которая смотрится на одном дыхании, склеена из нескольких дублей, так как создателей фильма ни один из них сам по себе не удовлетворил.

Потом для меня этапными стали фильмы «Летят журавли» и «Я шагаю по Москве» — суровая правда жизни военного времени и правда обманчиво легкая, непринужденная правда жизни уже послевоенного, нашего поколения. За каждым из этих фильмов стояла новая, не виданная дотоле стилистика, найденная через правдивое и вместе с тем образное восприятие жизни.

И, наконец, понимать фактуру кино, природу его изобразительных средств меня научил фильм «Дворянское гнездо».

4. Удовлетворительно. Может быть, это свойство характера, но ни особенного восторга, ни полного разочарования я пока что не испытал.

5. Хотел бы продолжить работу с режиссером Сергеем Соловьевым, с которым мы вместе работали над сценарием «Сто дней после детства», с Геннадием Шумским, поставившим фильм «Голубой портрет» по моему сценарию. Но линии человеческих судеб, раз пересекшись, могут больше и не совпасть. А жизнь художника в кинематографе — это ведь тоже судьба.

Хотел бы сам поставить фильм, но совсем не для того, чтобы стать режиссером, а для того, чтобы глубже проникнуть в профессию сценариста

Динара Асанова

1. Завтрашний день художественного кинематографа, по-моему, начинается уже сейчас — в него, по-видимому, войдет лучшее из сделанного сегодня. Но, в свою очередь, и ошибок, присущих любому развивающемуся организму, в этом процессе вряд ли удастся избежать, а потому следующему поколению кинематографистов останется пища для размышлений на послезавтра.

С производственной стороны кинематограф будущего представляется мне более организо-

ванным, мобильным и взаимосвязанным во всех своих составных частях.

Мне кажется также, что кинематограф будет оказывать большее влияние на жизнь и будет теснее с ней связан. Уже за последнее время насущная в этом необходимость сказалась в попытках соединения документального и игрового кино. На мой взгляд, это вызвано, с одной стороны, потребностью киноискусства в доверии зрителя, а с другой — потребностью с максимальной эффективностью воздействовать на него средствами, доступными сегодняшнему искусству. А вот язык кино, как это ни парадоксально для искусства синтетического, станет, я думаю, более самостоятельным и более специфичным.

3. Если все три вопроса этого пункта объединить одним ответом, то можно быть достаточно краткой — мне особенно близок по своим творческим принципам Михаил Ильич Ромм и связанные с ним традиции кинодеятельности. Это вполне закономерно и естественно: он был моим учителем во ВГИКе, он был моим Учителем в кинематографе. Из работ мастеров современного киноискусства на меня огромное впечатление производят фильмы Отара Иоселиани. Я многому учусь, когда вижу его картины. Для него «...остался удивительный элемент, совершенно свободный, как материал искусства, — физическое время. Время в этом смысле — звук киноязыка. Иоселиани скорее, чем кто-либо другой из наших режиссеров, стилист времени — ленты его в этом смысле являются именно киноискусством...» (А. Битов. «Выбор натуры»).

Но если говорить об общих традициях нашего кинематографа, то главное, по-моему, конечно же, — гражданственность, гуманизм, стремление к правдивому воспроизведению жизни на экране. Эти понятия настолько широки, что их толкованию посвящены тома исследований, я же — режиссер и могу отзываться на них только словом кинематографическим.

4. Как оценивать свои работы? Точной оценки дать не могу. Ни «Рудольфио», моей дипломной короткометражной работе, ни первому полнометражному фильму «Не болит голова у дятла», ни последнему — «Ключ без права передачи». Если разбирать по косточкам, то нужно говорить долго и очень конкретно. Естественно, что-то в картинах удалось, что-то нет. Я отношусь к этим работам, как к своим детям, любимым и несовершенным, которым уже ничем не могу помочь и у которых сама коечему научилась.

В том или другом фильме наибольшее удовлетворение мне принесло совпадение замыслов, моих заранее обдуманных творческих намерений с их реализацией на экране.

Я благодарна судьбе, что в процессе съемок была связана со многими хорошими, талантливыми людьми: сценаристами Ю. Клепиковым, Г. Полонским; операторами Д. Долининым, Ю. Векслером; композитором Е. Крылатовым; художником В. Светозаровым; звукооператорами К. Лашковым, Б. Андреевым; директором Ю. Губановым; режиссером Л. Кривицкой и другими членами группы. Мы делали общее дело, а по окончании работы расстались в обоюдной надежде встретиться снова.

Большое удовлетворение я получила от встречи с подростками, которые работали с такой самоотдачей и с такой удивительной фантазией; от встречи с актерами А. Петренко, Е. Васильевой, Л. Федосеевой-Шукшиной, Л. Малиновской, З. Гердтом.

Получая письма зрителей, я испытываю чувство волнения оттого, что наши фильмы сумели войти в чью-то жизнь, оказать влияние на чьи-то мысли и даже поступки.

Разочаровала некая излишняя усложненность и неповоротливость кинопроизводства, а в иных случаях техническая недостаточность, неоснащенность — все то, что ограничивает творчество, сковывает работу либо чьим-то равнодушием, либо несовпадением задач, намерений, действий разных участков одного кинопроцесса. Это относится и к сугубо производственным проблемам и к моему профессиональному опыту, которого, видимо, на каждом новом этапе всегда будет не хватать.

5. Мой самый тайный замысел таков. Собрать все свои давние записи, рассказы, сказки, на-

броски сценариев и прочее, добавить к ним еще многое от себя теперешней, но с тем расчетом, чтобы из этого в конце концов получился сценарий не такой уж сугубо личностный, как могло бы показаться человеку, едва со мной знакомому. И сценарий этот постараться реализовать в фильм. Иными словами, отделаться от груза замыслов неосуществленных, нереализованных.

Конкретные мои задачи определенны — удачно закончить фильм, который я сейчас снимаю по сценарию И. Меттера «Беда».

Ленинград

Валерий Ахадов

1. В «Рабочих тетрадях» Григория Михайловича Козинцева, опубликованных в седьмой книжке «Искусства кино» за прошлый год, я нашел очень близкие мне слова об искусстве. Г. М. Козинцев противопоставляет выстраданное искусство — выстроенному. Читаешь его заметки и чувствуешь, как остро волновали его вопросы творчества, художественного мастерства, как мучительно он размышлял об этом будучи уже всемирно известным режиссером, мастером. Не случайна такая запись: «...форма — это тревога, которую нельзя успокоить»... А в самом конце — слова: «Формальными приемами вряд ли можно кого-нибудь взволновать всерьез».

Наше поколение кинематографистов, на мой взгляд, отличается высоким уровнем профессионализма. У нас есть богатые традиции, у нас были хорошие учителя, нас научили делать кино. Но мне кажется, что наше хорошо обученное поколение должно, как заповедь, помнить слова Козинцева о выстраданном искусстве. Из этого корня вырастает все то главное, без чего немыслимо творчество. Разумеется, если творец ставит перед собой серьезные задачи, а не прагматическую цель преуспеть и заработать. Из этого корня вырастает авторская позиция, вне которой я не мыслю себе гражданственности искусства. Какие бы тенденции и направления ни возобладали в кинематографе, той единственной новостью, которая всегда нова, остается личность художника. Мы говорим: «кинематограф Эйзенштейна», «искусство Чаплина», «кинематограф Шукшина», «мир Тарковского», «фильмы Данелия». Это целые материки в нашем искусстве, за каждым из этих понятий стоит личность автора, его позиция, его отношение к миру, к людям, к жизни, к традициям своего народа, к его прошлому и настоящему.

Моему поколению кинематографистов еще предстоит сформировать свою платформу. Эта платформа должна быть социально активной — тогда нам удастся завоевать зрителя.

2. Вообще, на мой взгляд, проблема интересного, зрительского кино тесно сопрягается с проблемой искусства, отмеченного ясной авторской позицией, определенными гражданскими устремлениями. Патентованных рецептов «интересного кино», думаю, не существует. Однако общие закономерности, конечно же, есть, и их надо изучать. Как ни банально может прозвучать эта простая мысль, я все же решусь ее повторить: зритель не останется равнодушен к тому, что его кровно волнует. Но вся сложность как раз и заключается в том, чтобы понять, что же сегодня особенно волнует зрителя.

Вспоминаю, каким огромным успехом пользовался «Гамлет» Козинцева. Есть документальный фильм «Кино» — о киномеханике, который со своей кинопередвижкой колесит в любую погоду в горах Памира. Фильм этот снят на моей родной студии, в Душанбе. В нем есть замечательный эпизод: чабаны, их жены и дети смотрят «Гамлета» в «переводе» самого киномеханика. И не просто смотрят — становятся участниками действия, сочувствуют, переживают, ненавидят, любят вместе с шекспировскими героями!

3. Мне близка гражданственная традиция нашего кинематографа, его близость к социальной проблематике. Из ныне работающих мастеров самое большое влияние оказал на меня

Марлен Хуциев, точнее, его кинематограф. В его фильмах есть та спокойная глубина мысли, которая присуща искусству выстраданному. Я восхищаюсь картинами Толомуша Океева, его жесткой и точной рукой, его темпераментным мышлением.

4. Свои первые работы расцениваю критически. Две первые картины — «Вперед, гвардейцы» и «Семейные дела Гаюровых» сняты по заказу Гостелерадио. В этих фильмах есть несколько эпизодов, о которых я мог бы сказать, что доволен: это действительно мое, то, что хотелось сказать и удалось сказать. Говорю об этом спокойно, потому что считаю большой редкостью, когда в первых опытах автор с достаточной художественной силой выражает сокровенное. И мужество, на мой взгляд, заключается в том, чтобы не отступиться от себя, когда в силу обстоятельств не удается воплотить свой замысел.

Недавно я закончил снимать картину по сценарию Максуда Ибрагимбекова «Кто поедет в Трускавец». Это фильм о том, как высокие чувства порой поднимают человека над самим собой.

5. В будущем хотел бы сделать еще одну картину о любви. В любви всегда есть момент борьбы за человеческую личность, за ее пробуждение и возвышение.

Душанбе

Алексей Герман

1. Ни одно произведение искусства не стареет так быстро, как фильм. Конечно, и кинематограф создает вечно нестареющие образцы, однако, в отличие от других видов искусства, кинематограф обязан быть в полной мере созвучным именно сегодняшнему дню. Есть фильмы, в момент демонстрации пользовавшиеся большим успехом у публики, критики, но уже через несколько лет, а иногда через год утратившие свое первоначальное значение. Не знаю, насколько я прав, но причина этого мне видится в стремительном развитии киноязыка, в его постоянном обновлении. Задаваясь вопросом, почему именно кинематограф так обеспокоен поисками своих новых выразительных средств, что побуждает его к этому беспокойству, приходишь к выводу о так называемой «специфике кино». Я заключил в кавычки эти два слова не оттого, что сомневаюсь в их реальном содержании, а потому, что слишком часто это расхожее определение становится своеобразной дымовой завесой, прикрывающей несостоятельность, беспомощность, профессиональную непригодность.

Я же понимаю под спецификой кино прежде всего его постоянное стремление к жизненной правде. Развиваясь и обретая себя в формах самой жизни, искусство кино должно успевать за ее течением, за движением времени — другого пути быть нужным людям у него нет. Возможно, я упрощаю, но для меня самого эта ясная, простая мысль определяет все, что я сделал в кино на сегодняшний день, и все, что я собираюсь сделать в будущем.

2. Вряд ли я буду оригинален, если скажу, что решение этой проблемы — умные, талантливые фильмы. На вопрос же, *как* такие фильмы делать, универсального ответа, по-моему, быть не может. Индивидуальный поиск художника и составляет смысл нашей работы.

3. В кино я — самоучка. Какого-то систематического кинообразования у меня нет. Многого я попросту не видел и поэтому связного и полного представления об общей картине развития нашего кинематографа не имею. Кинорежиссуре я учился примерно так же, как учатся плавать. Меня бросили в воду, я стал тонуть, но все-таки каким-то чудом вынырнул на поверхность. Достаточно побарахтавшись, пережив отчаяние и страх смерти, я вдруг в какой-то момент ощутил, что плыву. Не знаю, насколько я научился «плавать», но определенное и очень нужное в работе чувство уверенности у меня появилось. Из сказанного, конечно, не надо де-

лать вывод, что я в своем творческом становлении никому не обязан. Я начинал на «Ленфильме». Козинцев и Хейфиц — их фильмы, они сами все время были рядом со мной. Так же, как фильмы М. Ромма, С. Герасимова, О. Иоселиани, Ю. Райзмана и А. Тарковского; из зарубежных — картины Феллини. Так же, как театральные постановки Г. Товстоногова. А. Эфроса, Ю. Любимова...

4. Я уверен: для того, чтобы стать кинорежиссером, нужен особый склад ума и характера, а главное, должно быть чувство правды в самом себе — от этого желание сказать что-то свое становится настолько сильным, что молчать и ничего не делать ты просто уже не можешь. Вообще, все, работающие в искусстве, делятся на тех, кто занимается им в силу внутренней потребности говорить людям правду о жизни, и на тех, для кого их профессия — средство, дающее возможность существовать. Это деление в отраженном виде распространяется и на сами произведения искусства. Определить, по какую сторону этой разделительной черты ты стоишь — вот главное в жизни и в творчестве любого художника. Когда ты начинаешь отдавать себе в этом отчет, вот тогда испытываешь либо наибольшее удовлетворение, либо наибольшее разочарование.

В кино я не такой уж новичок. «Двадцать дней без войны» — моя третья картина, вернее, вторая с половиной, так как «Седьмой спутник» делался вместе с Г. Ароновым. Может быть, потому, что в кино работать вдвоем трудно (я, во всяком случае, совсем не могу), именно этот фильм представляется мне не вполне удачным. Многое из того, что мне хотелось, удалось в «Двадцати днях». Этот фильм пока мне нравится.

А вообще как судить о себе? Конечно, приятно, когда тебя хвалят — это придает уверенности. Но когда судишь сам — это совсем другое... Что ждет меня впереди? Пока не знаю.

Ленинград

Олег Гойда

1, 3. Если говорить о тенденциях современного кино, которые мне представляются ведущими, то я бы отметил прежде всего стремление рассматривать глубоко и серьезно, на примере простых, распространенных житейских ситуаций, важные проблемы духовной жизни всего нашего общества. Кинематограф сегодня учится все более сложно и диалектично отражать эту связь между конкретным и общим, и оттого диапазон его размышлений расширяется, искусство становится, я бы сказал, интеллектуально более зрелым.

Что я имею в виду? Я по своему первому образованию инженер, и потому приведу чисто математическую параллель, которая, мне кажется, может служить наиболее точной моделью того, что сейчас происходит в нашем искусстве. В математике есть общее решение задач, а есть решение в частности. Есть, скажем, решение дифференциальных уравнений в частных производных Разработкой частностей искусство сегодня занимается более охотно и, главное, более углубленно. Но если это точно найденная частность, — в ней выражается общая закономерность Мне думается, этой тенденции во многом обязана, например, своим новым взлетом «производственная тема». В прошлом картины на эту тему страдали поверхностностью, они ограничивались общими местами. Сейчас конфликт берется, как правило, очень конкретный, даже порой специальный — но именно в этой конкретности, в узнаваемости деталей, частностей кроется его привлекательность для самых широких кругов зрителей.

Что же касается обширной и логически точной картины взаимоотношений между людьми вообще, то эта картина складывается в результате, после просмотра, после совместного размышления художника и зрителя над конфликтом, казалось бы, сугубо частным.

У нас сейчас очень много картин, разрабатывающих тему становления молодого человека, формирования его гражданской позиции. Это важная и необходимая тема. И мне ка-

жется в какой-то степени закономерным интерес к ней молодых кинематографистов — эта тема им ближе, ее они лучше знают. Но меня, признаться, сейчас больше волнует круг проблем, связанных с иным возрастом. Возрастом, который принято считать расцветом человеческих сил и способностей, самым активным и плодотворным в жизни каждого из нас. Условно — от 30 до 40 лет. Уже накопился определенный жизненный опыт, сформировались представления о жизни, и человек стремится всей своей деятельностью укрепить эти свои представления о жизни, о том, каковы должны быть взаимоотношения между людьми. Он стремится активно воздействовать на жизнь. Именно здесь, мне думается, множество тем, еще не тронутых искусством на их современном уровне. Рассматривать этот круг проблем интересно на любом материале, в любой сфере человеческой деятельности, будут ли это вопросы современного производства и хозяйствования или вопросы семьи, школы, воспитания... Важно, повторяю, точно разрабатывать *конкретное* — и видеть связь этого конкретного *с общим*.

Само собой разумеется, что конкретное жизненное наполнение фильма чрезвычайно важно, оно не может быть случайным, безразличным к замыслу художника — наоборот, его выбор должен наиболее полно соответствовать, так сказать, главному замыслу сценариста или режиссера, его максимально раскрывать.

Очевидно и то, что художники, занимающиеся такого рода проблематикой, и сами должны быть по своему человеческому потенциалу под стать и темам и людям, о которых они ведут рассказ — должны быть личностями, индивидуальностями. И выражать именно свой взгляд на проблему.

Мы все сейчас стали свидетелями своеобразной «новой волны» в разработке таких общественно важных тем, в политической, социальной активизации кинематографа. И каждый шаг вперед в этом направлении открывает новые перспективы — идет, что называется, «разведка боем». Это — самое интересное. И, думаю, наиболее очевидно прочерчивает пути в будущее нашего кино.

Говоря об этой своеобразной «новой волне», я вовсе не хочу сказать, что она возникла на пустом месте. Напротив, в ней ясно видится продолжение тех традиций, которые составляют гордость нашего кино. Наши великие учителя, к какому бы материалу они ни обращались, в какую бы древнюю историю ни углублялись, всегда создавали образцы искусства, современного по мысли и по эмоциональному строю. Эти образцы, я уверен, всегда будут лучшим университетом кинематографического мастерства — не в том, разумеется, смысле, чтобы их копировать, а в том, чтобы на них учиться видеть и мыслить средствами искусства.

2. Взаимоотношения кинематографа и его зрителей — вопрос действительно очень острый и актуальный. Мы много говорим о том, что зритель вырос — и это правда, это не нуждается в доказательствах. Но это опять-таки общая фраза, если мы не попытаемся понять все сложные процессы, которые сейчас происходят в зрительской аудитории. Люди стали образованнее, эрудированнее, их требования к искусству многократно возросли. Но это вовсе не прямолинейный процесс и совсем не такой однозначный. Я думаю, несомненно и то, что зритель стал избалованнее и, я бы сказал, инерциальнее. Сегодня, как никогда, много фильмов на экранах. Киновпечатления обрушиваются на зрителя отовсюду, его уже трудно просто удивить. Когда-то кино и впрямь делало ставку на этот эффект, чисто зрелищный, — удивить. Причем совершенно необязательно удивить чем-то из ряда вон выходящим. Можно удивить похожестью того, что на экране, на реальную жизнь. Жизнеподобием. Зритель узнавал себя в фильме — и это само по себе привлекало его.

Я думаю, ставка на такого рода поверхностные, первичные эффекты во многом себя исчерпала. Экран стал слишком привычным средством общения зрителя и с миром искусства и с миром вообще — я имею в виду не только киноэкран, но и экран телевизионный. Телевидение вырвало зрителя из общественной среды, где он привык воспринимать искусст-

во, приучило его к более интимному и, я бы сказал, «вальяжному» общению с экраном. Свой телевизионный опыт зритель несет и в кинозал, хотя там его моральные обязательства перед искусством значительно выше. Все это нельзя не учитывать.

Наконец, нельзя не учитывать влияние, которое на зрителя оказывает многоликий современный кинематограф И у нас выходит немало серых, пустых, бездумных фильмов. И за рубежом мы их покупаем — а ведь те же арабские или индийские мелодрамы совсем не проходят бесследно для сознания зрителя. Я уверен, что, попав под их влияние, какая-то часть зрителей теряет способность думать в кинозале. Она становится пассивной, экран действует на нее не будоражаще, а гипнотически. И когда такому зрителю, жаждущему очередной серии «Цветка в пыли», предлагают в кино соразмышлять с автором — ему просто непривычно.

Так что думать мы должны не только о том, какими средствами привлечь зрителя к серьезным фильмам, но и о том, как нам не оттолкнуть его от серьезного кино, не приучить к облегченному, безответственному отношению к искусству.

И все же кино, в своей первооснове, — зрелище. От этого никуда не уйти. Поэтому обязанность художника з а и н т е р е с о в а т ь зрителя всегда останется одной из первейших и необходимейших. Сначала заинтересовать, а потом вовлечь в круг размышлений, в область тех серьезных материй, которые и составят сущность фильма

Это уже вопросы профессионального мастерства.

Было бы неверно сказать, что сейчас утеряно профессиональное мастерство в массе наших фильмов. Я думаю, напротив, общий уровень сейчас повысился — строить мизансцены, порою весьма хитроумно, монтировать, заботиться о звукоряде сейчас умеют почти все. Но повысившийся уровень р е м е с л а лишь подчеркивает порою бедность мысли, незначительность содержания. Так что и проблему эту я бы рассматривал в том плане, насколько точно и органично профессиональные навыки кинематографиста «притерты» к этому сущностному слою, который он реализует на экране, как они сопрягаются с идеей, побудившей его к творчеству.

Киев

Михаил Ильенко

1. Ну можно ли верить в такое чудо — вот мы проснемся утром и увидим кинематограф, в котором все картины будут только хорошие? Но в равной степени не следует думать, что завтрашнее киноискусства начнется только завтра — оно началось уже, началось сегодня.

Как известно, труднее всего усваиваются прописные истины. М. Ромм не уставал повторять нам, его ученикам: «Каждый свой фильм делайте так, как будто это ваш последний и единственный фильм». Несмотря на очевидность этой истины, на практике ее оказалось почти невозможно придерживаться. В спешке, царящей на съемочной площадке, часто говоришь себе: «Сегодня уж ладно, но завтра...» И каждый раз эта измена самому себе, эта уступка — маленький шажок оборачивается большим шагом не в завтрашний, а во вчерашний кинематограф.

Из инструкции по работе с любительской кинокамерой — «Прежде чем приступить к съемке, подумайте, что именно вы хотите получить в результате». Еще одна прописная истина? Да. Но как часто даже в работе с профессиональной кинокамерой мы ее забываем! Как часто...

Мне кажется, что кино завтрашнего дня, которое мы начинаем создавать уже сейчас, не может обойтись без таких вот или каких-то еще других прописных истин. А если говорить о наиболее плодотворной тенденции сегодняшнего кинематографа, то это тенденция честного и требовательного отношения художника к своему творчеству, независимо от того, в ка-

ком направлении и жанре он работает. И мы, молодые, только вступающие в киноискусство, должны всегда помнить, какая большая ответственность лежит на нас. Перед нами — кино будущего.

3. По-моему, все выпускники нашей мастерской находятся под обаянием личности и таланта нашего педагога — Михаила Ильича Ромма. Михаил Ильич заражал нас творческим подходом к жизни, он увлекал за собой. И вместе с тем всегда приглашал к раздумью, к сотворчеству. Так же, как и его фильмы.

Другой мастер, оказавший на меня сильное влияние, — Игорь Андреевич Савченко. Его творчество подобно взрыву. Взрыву мысли, эмоций, формы.

4. О готовом фильме принято скромно говорить: «Судить не нам, а зрителям». Но тайный самосуд всегда остается. Если бы теперь после съемок фильма «Там вдали, за рекой» можно было исправлять ошибки, представляю, сколько бы у меня было работы! По окончании собственного фильма, еще толком не придя в себя, ясно понимаешь, что, оказывается, самое страшное испытание, самый тяжелый и напряженный момент — это не подготовительный период, не съемки, не монтаж, а первый просмотр сложенного фильма. И еще ясно понимаешь, что облегчить этот момент могла бы в свое время лишь беспощадная работа. А теперь уже ничего нельзя поправить и изменить. Что-то уже н а в с е г д а недополучилось, недосказалось, недодумалось. Правда, если говорить честно, в главном, будь у меня такая возможность, я бы сделал все, как есть.

5. Сейчас работаю над сценарием по рассказам А. П. Чехова, так или иначе связанным с судьбами театральных актеров. Конечно, в каждом рассказе свой герой, который сталкивается со своими проблемами. Но вместе с тем меня не покидает ощущение, что все они написаны как бы об одном человеке. И связывает эти во многом разные образы одна тема, одна идея. Чехов говорит о человеческой драме и неувядающей надежде. Он исследует чрезвычайный драматический срез, скрытый в душе каждого человека — ведь наступает такой день, когда человек спрашивает себя: а так ли он прожил свою жизнь? И то, что этот вопрос самому себе оказывается, как правило, запоздалым, объединяет многих героев из выбранных мною рассказов Чехова. И, безусловно, я стремлюсь к тому, чтобы мой будущий фильм не стал фильмом «про актеров». Эта история, сложенная из нескольких историй, замысливается как близкая не только тем, чья жизнь связана со сценой, — главную задачу своей работы я вижу в том, чтобы такая постановка вопроса имела современное звучание.

К наиболее далеким планам относится работа, начатая несколько лет назад. Хочу снять фильм о мечтателе. Люди, принадлежащие к этому удивительному племени — постоянные герои литературы, киноэкрана, однако эта прекрасная тема никогда не может быть исчерпана.

В сценарии, написанном мною, молодой герой вынужден решать для себя сложные вопросы: мечта и реальность, мечта и ее достижение. Работая над фильмом «Там вдали, за рекой» по сценарию Е. Митько, мне в какой-то степени удалось коснуться этой благодатной темы, ощутить ее неисчерпаемость. Хочу вернуться к ней вновь.

Киев

Игорь Костолевский

1. Цифры кинодебютов последних лет ошеломляющи. Но дело не только в этом. Сегодняшний кинематограф а к т и в н о «помолодел» — в него пришла группа талантливых сценаристов, режиссеров, актеров, способных, на мой взгляд, внести в ход искусства нечто свое.

Среди молодых кинематографистов я бы в первую очередь выделил С. Соловьева, В. Абдрашитова, А. Александрова, А. Миндадзе,

Д. Асанову, Б. Фрумина. Были интересные дебюты и на студиях Грузии, Армении, Белоруссии, Киргизии, Узбекистана.

Для большинства фильмов молодых характерны умение мыслить самостоятельно, искренность и честность нравственного поиска, желание донести до зрителя свои представления о жизни, раздумья, подчас очень существенные и серьезные.

Конечно, в этих работах далеко не все совершенно. Но лично мне их просчеты кажутся естественными. Еще Гете признавал: «Кто ищет, вынужден блуждать». Ведь художник, ведущий за собой зрителя и сам вступающий в новый, доселе никем не изведанный мир искусства, мир творческих открытий, в какой-то мере обречен на ошибки — ошибки поиска. Когда же в фильмах молодого режиссера вместо мучительного поиска ответа на сложные нравственные вопросы человеческого бытия я вижу готовые, сформированные кем-то другим и ставшие прописными истины, то мне становятся глубоко безразличным и его так называемый профессионализм, заботливо пекущийся об очередной «новаторской» мизансцене, и его стремление каждым кадром удивить самую искушенную аудиторию. Такой кинематограф мне чужд. И я уверен, что не эти тенденции нашего киноискусства — а они тоже явственно просматриваются в работах молодых — станут в дальнейшем ведущими

2. Каждый год на экраны страны выходит все больше и больше отечественных фильмов. С актерской точки зрения, это хорошо — есть возможность попробовать себя в разных жанрах, у разных режиссеров. Однако в обилии предложений есть и своя опасность: порой актеру бывает трудно удержаться от соблазна, и он берется за роль, ему чуждую, безразличную, для него не органичную. А попав не в «свою» картину, не к «своему» режиссеру, часто теряешь и уверенность в своих силах, и желание сниматься дальше.

Но как найти с в о ю роль в кино? Для меня, например, главным является нравственный стержень образа, его гражданское звучание, и, по-моему, на каком бы материале ни строилась роль, цель актера показать, выявить человеческое начало в своем герое. Я не согласен с утверждением, что в кино наступила эра сугубо «интеллектуального» актера, что эмоциональность кинематографа — качество архаичное. Человек «без эмоций» мне неинтересен, ему нечего делать на экране. Чувства могут быть глубоко спрятаны, но в какой-то момент они все равно должны проявиться, вырваться наружу. Актер рассуждающий, но не переживающий, на мой взгляд, выполняет бессмысленную работу. Его игра не способна взволновать, а значит и заинтересовать зрителя. И если в театре порой может выручить актерская техника, то в кино первый же крупный план разочарует зрителя, в кино актеру уж совсем никак не обойтись без искренности, непосредственности эмоциональных реакций.

Чем разнообразнее становится репертуар наших кинотеатров, тем взыскательнее и разборчивее становится наша публика. Сегодняшнего зрителя не удивишь неожиданным сюжетным ходом или изысканным ракурсом. И каждый из нас должен привнести в фильм что-то такое, без чего искусство перестает быть искусством. А для этого прежде всего нужно понять, ради чего создается фильм и ради чего ты участвуешь в его создании. Иначе и тебе самому будет скучно и зрителям. После окончания такой работы наступает период горького разочарования. Все это я испытал сам по завершении съемок фильма «Повторная свадьба». Сценарий Е. Габриловича и С. Розена казался мне интересным и неожиданным, он заключал в себе острый драматизм событий. Но режиссерской концепции фильма в работе Г. Натансона я не почувствовал. Ощущение было такое, что я не снимался, а фотографировался для семейного альбома. Может быть, подобное испытывали и другие начинающие актеры, попадая на съемки некоторых фильмов? Мне бы очень не хотелось, чтобы это ощущение повторилось для меня хоть однажды.

Бывает, конечно, и так, что именно из-за актерской беспомощности, твоей или твоего партнера, вдруг начинает заваливаться так хорошо выстроенная режиссером мизансцена

или продуманная сценаристом ситуация. Это уже вопрос нашего творческого потенциала, нашего профессионализма.

Когда же сам сидишь в кинозале, то ожидаешь и требуешь от своих коллег подлинных человеческих эмоций, подлинных переживаний. И бывает страшно обидно, если твои любимые актеры понапрасну пытаются вдохнуть жизнь в схематические фигуры, изобретенные неумелыми или бесталанными драматургами и режиссерами. Ведь даже таким прекрасным актерам, как И. Купченко, И. Смоктуновский, А. Калягин, и то не всегда везет. Правда, они-то умеют выходить победителями из любых, самых сложных положений!

Наверное, это настоящее счастье для актера — всегда и во всем доверять режиссеру, поверив которому ты с полной самоотдачей участвуешь в его замысле.

3. Наше отечественное искусство всегда было гражданственным и гуманистическим. Режиссер может быть беспощаден в оценке своих героев, но нравственный заряд произведения, его позитивный итог, на мой взгляд, заложен в позиции самого художника, рассказывающего нам о мире людей. Наверное, поэтому «моим» режиссером я бы мог назвать и А. Тарковского, и О. Иоселиани, и А. Смирнова, и И. Авербаха, с которыми я мечтаю встретиться когда-нибудь на съемочной площадке. Но в первую очередь, конечно, В. Мотыля, у которого я снимался в «Звезде пленительного счастья» и готов сниматься и впредь.

4. Моим первым кинематографическим учителем стал В. Я. Мотыль, преподавший мне уроки подлинно требовательного отношения к нелегкой актерской профессии, доверивший мне сложную во всех отношениях роль декабриста Анненкова. Он учил меня азам работы актера в кино, не щадя собственного времени и сил. А человеком, благословившим меня на актерский путь, был мой педагог, главный режиссер Театра имени В. Маяковского А. А. Гончаров, у которого я учусь уже без малого восемь лет, сначала в ГИТИСе, а затем и в самом театре.

Мне трудно говорить о том, оправдал ли я доверие своих учителей, но из сыгранных ролей в кино мне дороже те, в которые было вложено много труда: Анненков из «Звезды пленительного счастья» и Полухин из «Весеннего призыва».

5. Все мои тревоги и надежды связаны сейчас с театром: спектакли, в которых я репетирую, должны вот-вот появиться на сцене. А о кинематографических замыслах говорить пока рано. Время покажет, какие из них сбудутся.

Виктор Крючков

1. Основной тенденцией сегодняшнего кинематографа мне представляется стремление углубить, сделать прочнее и разветвленнее связи искусства с жизнью. Ведь в нашей практике все еще нередко бывает так, что темы, проблемы, мысли, которые нас волнуют, на пути к экрану словно бы дистиллируются, теряют энергию и остроту. Между художественным осмыслением жизни, выражающим авторскую концепцию, и самой реальностью несомненно должна быть более полнокровная связь. Лучшие традиции нашего кино говорят о том, что именно искусство, выражающее со всей определенностью позиции художника по отношению к явлениям жизни, волнует каждого, сидящего в зрительном зале, такое искусство интересно всем.

Но в этой ведущей и наиболее плодотворной тенденции развития нашего кинематографа уже сейчас намечается и некоторое тревожное, на мой взгляд, отклонение от главного русла Можно только радоваться тому, что сейчас на экране мы довольно часто можем увидеть реального живого человека, раскрытого искусством во всей сложности его души, его проблем, его взаимоотношений с жизнью. Однако, когда мы этого человека на-

блюдаем — «День за днем», как в телепостановке по пьесе М. Анчарова (именно наблюдаем, без осмысления, без анализа, без попытки вдуматься), когда воспроизведение реальной жизни подменяется детальным, мелкоподробным и каким-то ползучим воссозданием будничной повседневности, без тщательного отбора и, повторяю, без осмысления — тогда стремление искать свои темы и своих героев в обыденном грозит смениться бездумной обыденщиной. В таких произведениях нет главного — активной авторской позиции. Они пассивны по своей природе и потому пассивно воспринимаются.

В этой связи нам необходимо помнить прописную истину: так же, как общее не может существовать без частного, так и частное не может существовать без общего. Конкретное жизненное наполнение фильма должно соответствовать авторскому замыслу, авторской идее и с максимально возможной полнотой их выражать.

2. Зритель не уходит из зала, по-моему, в двух случаях. Во-первых, когда «занозы» искусства заставляют кровоточить его сердце, когда он сразмышляет с авторами фильма, когда становится как бы соучастником происходящего на экране. А во-вторых, когда экран словно бы осуществляет мечты, помыслы зрителей, делает их реальными. Я имею в виду то, что всегда и во все времена не перестает волновать людей — «езду в незнаемое». Такие произведения, будоражащие фантазию — очень нужны нам.

Вообще, на мой взгляд, искусство не может существовать без «езды в незнаемое», без того, чтобы каждый раз по-новому говорить о жизни, каждый раз по-новому раскрывать ее. По-настоящему заинтересовать зрителя можно только тогда, когда кино, которое в своей первооснове — зрелищное искусство, несет в себе новое слово. Понятно, что на этом пути нужно думать не только о вопросах сугубо профессионального мастерства — так легко удариться в трюкачество, в формализм.

Я имею в виду прежде всего новизну взгляда художника, новизну, предсказанную его зоркостью, его зрелостью, его позицией. Не случайно партия уделяет такое огромное внимание молодым, их мировоззрению, их позиции в жизни — ведь от них зависит будущее кинематографа.

3. За свою большую историю советское киноискусство дало столько великих имен, что нам, молодым, есть у кого учиться. Лично мне ближе всего кинематограф Г. Козинцева и Л. Трауберга. А своим непосредственным учителем я считаю Г. Данелия, который личным участием и советами очень во многом мне помог.

4. Самостоятельно сделал так мало — всего три короткометражки, — что оценивать свою работу в кино еще не могу. Но для себя самым удачным фильмом считаю первый («Принц», сценарий Г. Данелия). Делал его, как очарованный. Последняя работа — новелла в альманахе «Ау-у...».

5. К сожалению, замыслов больше, чем приемлемых сценариев. А хотелось бы найти свой... И еще хотелось бы поставить фантастику и, конечно, сказку.

Александр Миндадзе

1-2. Нет, не всегда, далеко не всегда поднимается зритель со своего места в середине просмотра, выражая тем самым отношение к происходящему на экране, наступает в темноте на ноги соседей, начинает пробираться к выходу... Куда чаще он досиживает до конца, прикованный к нумерованному креслу. Зритель присутствует, он сидит не шелохнувшись, но в то же время его словно и нет в зале, сознание отключено, в голове ни одной мысли. Все происходящее на экране вроде бы вполне реально, но в то же время не имеет к реально-

сти никакого отношения. Авторы, как опытные гроссмейстеры, разыгрывают перед зрителем захватывающую, остросюжетную партию, делают эффектные ходы, охотно жертвуют фигуры и в конце концов, после полуторачасовой яростной борьбы, соглашаются на ничью.

И то, что все эти эффектные «ходы», невероятные «жертвы», перипетии нешуточной «борьбы» облечены в жизнеподобные формы, завораживает зрителя, он попросту оказывается загипнотизированным. Но уже произошел его незримый уход из кинозала...

И вот сеанс окончен, зритель выходит на улицу, спешит домой, где ждут его жена, мать, дети. Действие гипноза все слабее и слабее, лишь ощутима в голове легкая тяжесть, но уже начинается его каждодневная, реальная жизнь, жизнь, которой он живет на самом деле.

А зрителю хотелось бы посмотреть на экран, посмотреть и вдруг увидеть себя самого, как в зеркале. Вместе с героем прожить кусочек собственной жизни, уже однажды прожитой. Снова оказаться в сложной, противоречивой, может быть, даже трагической ситуации, в какой уже однажды бывал. И снова сделать нелегкий выбор, принять вместе с героем решение, когда решений несколько и каждое по-своему справедливо. Почувствовать, как краска стыда приливает к лицу или, наоборот, ощутить ликование: я поступил правильно, я всегда буду поступать так, только так! И в следующий раз прийти в кинозал и снова увидеть фильм, обращенный к себе самому, к своей собственной жизни, к своему собственному нравственному опыту.

Сегодня на экранах не часто появляются картины, отражающие р е а л ь н у ю ж и з н ь современного человека. И все же они появляются, исключая незримый уход зрителя из кинозала.

Думается, именно реалистическая тенденция, пристально анализирующая жизнь во всей ее сложности и противоречивости, исключающая поверхностное жизнеподобие, избегающая легко и безболезненно разрешимых конфликтов, — наиболее плодотворная тенденция нашего киноискусства.

Вячеслав Никифоров

1—3. Хороший фильм можно сравнить с интересным человеком. Кинематографу необходима личностная своеобычность. И в первую очередь — в неповторимом взгляде художника нуждается зритель. Ведь в самой природе человека — увлекаться неким магнетизмом неповторимости. И это первое условие, при котором художник может быть полноправным собеседником для тех, кто пришел смотреть его фильм, — оно дает ему право на свой взгляд, на индивидуальное рассмотрение даже тех сторон жизни, которые всем кажутся уже давно изученными.

Но увлекательность, «интересность» кинозрелища обусловлена в первую очередь все-таки не изобретательностью, не чисто формальными поисками, а серьезностью осмысления реальности, актуальностью значительных проблем, которые художник ставит. Только тогда кино будет походить на жизнь, но не просто обыденную, каждодневную, а на жизнь, дающую повод для философских размышлений. Пример для меня в этом смысле очень убедительный — фильм Ларисы Шепитько «Восхождение» по повести Василя Быкова «Сотников».

Лучшие современные фильмы — те, в которых человек рассматривается не изолированно, не в вакууме, созданном воображением автора, а как частица единого исторического процесса. В этом смысле очень характерно творчество Василия Шукшина. В его фильмах привычные размышления о родине, о земле, о народе воспринимаются не «вообще», а как свойственные именно этому художнику. События его фильмов, как правило, локальны, вроде бы и нет в них размаха, эпохальности в изображении действительности, а вместе с тем отблеск вечных вопросов бытия лежит на духовном мире всех его героев Поистине, для настоящего художника нет маленьких людей, людей неинтересных.

Главное для художника — быть созвучным своему времени, своему народу. Но это нисколько не умаляет значения таких категорий, как ремесло, профессионализм. В моем твор-

ческом становлении решающим было влияние вгиковских мастеров Л. Кулешова и А. Хохловой. Они воспитывали в своих студентах отношение к творчеству как к труду сверхответственному. Воспитывали стремление к постоянному совершенствованию, непрекращающейся внутренней работе, даже если все уже тысячу раз выверено и принято решение.

И все-таки профессионализм — это лишь начало, обязательный минимум. Понимание необходимости найти формальный способ выражения своего замысла — самоочевидность. Странным образом мне близки самые полярные стилистики и направления в нашем кинематографе. Мне дорога «чеховская» манера с внимательным, подробным исследованием духовного мира человека, его психологии, с утверждением того, что неповторимость и красота человека — в сложности и тонкости его чувств, с неистребимой тягой к внутренней соразмерности и гармонии. Так снимает, например, Марлен Хуциев. Дорога́ и ударная выразительность кинематографа Эйзенштейна, Дзиги Вертова. Даже если сам не работаешь в таком же ключе, необходимо знать азы и этого творческого метода. Ведь подчас и в очень лирическом фильме есть нужда переменить тональность, так сказать, сделать эмоциональный «зигзаг». Об этом нужно заботиться, чтобы фильм не убаюкивал зрителя, а держал в напряжении, постоянно волновал и трогал его. Пожалуй, ярче других в своих картинах умеет сочетать психологическую напряженность и своего рода аттракционность монтажных стыков Глеб Панфилов. Зритель только-только погрузился в одно состояние, а режиссер его тут же переключает на другое. И это не пресловутая форма ради формы. Благодаря такому диапазону выразительных средств, благодаря изобразительной многомерности наиболее полно раскрываются человеческие отношения. Среди молодых, на мой взгляд, этим качеством обладает Никита Михалков.

4—5. Я снял три фильма — «Зимородок», «Хлеб пахнет порохом», «Сын председателя». Все они очень разные. Даже по материалу. Великая Отечественная война. 1918 год. Современная деревня. Оцениваю я свои работы скромно, но в них есть вещи, которых мне не стыдно. Могу только сказать, что стремлюсь к тому, чтобы конфликт в фильме происходил не между хорошими и плохими людьми, а между людьми достойными и близкими друг другу. Тогда особенно пронзительна их непримиримость. Чем люди ближе, тем конфликт болезненнее и одновременно человечнее.

Снятый фильм — это подчас не учтенный тобой результат. Иногда выясняется: получилось то, чего ты не сумел сделать, а как — непонятно. Иногда, напротив, терпишь поражение там, где, казалось бы, тебе все было ясно. Кинопленка — совершенно особая реальность, она предлагает свои законы. И какое счастье, когда что-то удается сделать именно так, как ты задумывал! Но даже горький опыт имеет цену, он многому учит — и профессии и пониманию своих задач.

Сейчас хочу делать картину под условным названием «Обочина» — о парне, который вернулся из армии, шофере по профессии. Проблематика будущего фильма кажется мне актуальной. С одной стороны, человек хочет приобретать, хочет «красивой жизни», с другой стороны, он до глубины души возмущается безнравственностью потребительской философии и связанным с нею исчезновением искренности в человеческих отношениях. Мне было бы интересно исследовать эту пограничную ситуацию между материальными и духовными потребностями. Хочется избежать назидательных интонаций, а просто попытаться воссоздать правду человеческих отношений, которая сама выведет на чистую воду и прагматизм и общественную пассивность, поражающую часть молодежи.

Мне хочется еще раз напомнить молодому зрителю, что никогда не может уйти в прошлое готовность человека жить высокими идеалами, а если нужно, умирать за них. Это не манифест, декларируемый обществом, это глубоко личностная потребность к возвышенному, заложенная в самой человеческой природе.

Минск

Елена Саканян

1. Мое вступление в самостоятельную творческую жизнь совпало с эрой научно-технического прогресса, который захватил сегодня многие сферы нашей жизни, ранее казавшиеся далекими от его влияния. Вот почему уже самые мои первые работы заставили меня задуматься над тем, что сегодня является главным для пропагандиста науки, какие проблемы стоят перед научно-популярным кинематографом.

Не так давно задачи научного кино сводились в основном к просветительским — дать максимум информации, разъяснить широкому зрителю простейшие научные факты. И это не могло не сказаться на характере фильмов, раскрывающих содержание в форме повествовательно-дидактической кинолекции. Конечно, без знания предмета трудно что-либо сказать о нем другим. Однако мне кажется, это всего лишь первоначальный этап работы, тот этап, который создает предпосылку для более общего и в целом более глубокого суждения о проблеме, помогает связать отдельные факты науки с ведущей тенденцией в развитии научного процесса. Ведь современная наука вышла далеко за пределы лабораторий и стала могучей силой, влияющей на судьбы человечества. Поэтому сегодня невозможно говорить о науке вне ее сложной связи с обществом. А это означает, что научный кинематограф должен быть по своей сути философским; предметом его исследования должны стать — наука и человек, наука для человека. И наше поколение, только вступающее в самостоятельную творческую жизнь, очень остро ощущает это требование времени.

Мне, за свою еще очень небогатую событиями жизнь, довелось пережить крутой поворот: уже окончив биофак МГУ и поступив в аспирантуру Института общей генетики АН СССР, я все же пришла в кино.

Занимаясь конкретной исследовательской работой в аспирантуре дубининского института, мне все время хотелось осмыслить свою науку как бы со стороны. Потому что наиболее важным моментом в ней мне казалось все то, что касается человека и общества в целом, со всеми вытекающими отсюда философскими проблемами. Ведь биология — это учение о жизни, о нас с вами. И еще было одно обстоятельство, обусловившее мой приход в кинематограф — это какой-то пристальный, даже болезненный интерес к тем людям, которые меня окружали, к их деятельности, к их одержимости в работе.

Словом, выяснилось, что область моих интересов находится где-то между биологией — наукой о жизни и искусством, которое может осмыслить, дать свое толкование важнейшим ее проблемам.

3. Как биолог я очень пристрастна к фильмам, рассказывающим о природе, об окружающей человека биологической среде и т. д. Но меня волнуют те работы, в которых не просто описывается тот или иной факт, а дается наиболее общее его толкование, когда автор и режиссер нащупывают главную тенденцию в развитии определенного явления в науке и, сочетая его с другими явлениями, обобщают свои наблюдения. В этой связи мне ближе всего работы Феликса Соболева — «Язык животных», «Думают ли животные?». Ведь именно этот режиссер сумел привлечь внимание самого широкого зрителя к проблемам современной науки, к биологическим закономерностям окружающего нас мира, к мудрой целесообразности в природе и рассказал об этом увлеченно и талантливо.

4. Как я отношусь к своим фильмам? В целом, как к «пробе пера». Пока ищу, если можно так сказать, формирую элементы своего мира.

Мой первый фильм — «Движение растений». Всегда, когда приступаю к работе, думаю, а для чего она, собственно, делается. Почему, скажем, я решила рассказать о движении растений? Понятно, что это заказная картина, она необходима в учебном процессе. И все же какова ее главная цель? Просматривая научную литературу, я обнаружила, что каким-то непостижимым образом в последние 40 лет проблема природы движения растений выпала

из поля зрения исследователей. Этот вопрос я поставила в фильме и призвала студентов-биологов задуматься над столь серьезной, столь важной для жизнедеятельности растений проблемой.

Следующий фильм «Регуляция пола. Поиски и находки» был для меня принципиально важным. Сама выбрала эту тему, сама написала сценарий. И тем более обидно, что фильм не получился таким, как я его задумала. Толчком для работы над этой картиной явились для меня соображения ныне покойного академика Бориса Львовича Астаурова, который в одной из своих статей, посвященной перспективам управления полом животных, писал: «Решение задачи регуляции пола млекопитающих (а значит и человека) хотя и находится еще в начале пути, но идет быстрыми шагами...» В случае успешного решения этой задачи, развивал свою мысль ученый, «перед обществом и государством встали бы тогда новые и непростые проблемы, и я вовсе не убежден, что умение регулировать пол своего собственного потомства оказалось бы сразу в осторожных разумных руках и принесло человеку только пользу и радость. Однако и отговаривать нас от того, чтобы мы заглянули и за эту запретную дверь, вероятно, теперь уже безнадежно. Удержать биологию в настоящей стадии ее прогресса... невозможно». «Поэтому надо... думать лишь о том, чтобы наш новый джинн, если он выйдет на свободу, остался под контролем человеческой мудрости и гуманности».

На мой взгляд, биология, будучи долгое время наукой описательной и накопив в таком качестве большие потенциальные силы, выходя сегодня на общественную арену, становится наукой политически острой. С этим связана та сверхзадача, которую я поставила перед собой в моем фильме. Поставила, но не смогла реализовать. Причины на то были разные. Но главная в том, что я смоделировала себе задачу, не будучи достаточно подготовленной к ее реализации. Фильм, лишенный проблем, касающихся регуляции пола человека, оказался менее глубоким, чем предполагалось. Однако его хвалят, он получил сразу три премии на IV Всесоюзном кинофестивале сельскохозяйственных фильмов в Куйбышеве (1976 год). И все же я мечтаю еще раз когда-нибудь вернуться к этой теме

5. В первых моих фильмах я искала свой киноязык, пыталась сформулировать собственное отношение к миру, чтобы подготовить себя к работе над, может быть, самой волнующей меня темой — темой, связанной с эволюцией. Мне хотелось бы рассказать о развитии и противоборстве двух антагонистических мировоззрений — дарвинизма и ламаркизма. Учения Дарвина и Ламарка, возникшие в XIX веке, явились опорой двух мировоззрений — материалистического и идеалистического. В задуманном фильме мне хочется проследить драму идей во времени, посмотреть на то, как трансформируются эти учения под влиянием новейших открытий генетики и молекулярной биологии, как, несмотря на более высокий уровень современной науки, и сегодня существуют два антипода — дарвинизм и ламаркизм.

Мне бы очень хотелось с наибольшей полнотой раскрыть задуманное. И я надеюсь, что те уроки, которые я получила от предыдущих работ, пойдут мне на пользу. Ведь теперь я твердо знаю: свои творческие убеждения нужно уметь аргументировать и нужно уметь за них бороться.

Александр Сныков

1. Прогнозы — вещь неблагодарная. Тем более в искусстве. Трудно предположить, хотя бы на самый короткий срок, как будет развиваться кинематограф. Обычно в таких случаях пытаются рассказать, каким бы хотелось увидеть кинематограф будущего, и мне, пожалуй, не остается ничего другого, как последовать этому примеру.

На сегодняшний день в советском кинематографе наличествует несколько основных

стилистических направлений, которые я бы, чисто условно, определил как реалистическое, поэтическое, стилизаторское и т. д. Каждое из них выработало свою методологию, свою эстетику, каждое имеет своих убежденных сторонников. Разумеется, все они имеют право на существование, тем более что в каждом из них достигнуты определенные успехи. Но мне все-таки кажется, что развиваются они как-то слишком изолированно друг от друга. Может быть, это в какой-то степени естественное следствие молодости кинематографа. Ведь почти все другие виды искусства насчитывают тысячелетия своего существования, кинематографу же нет и века. А любое искусство начинается с более или менее однозначных, одноплановых форм и очень не скоро приходит к формам смешанным, полифоничным. К таким, которые дают возможность автору привлечь к своему произведению как можно большее число читателей, зрителей. В полифоничном, многоплановом произведении каждый находит что-то для себя необходимое и важное. Живопись, музыка, литература достигли современной сложности далеко не сразу. и эта сложность свидетельствует о зрелости искусства (оговорю еще раз, что имею в виду не формальное смешение жанров, а осознанную, внутренне обоснованную сложность и разнообразие средств воздействия на читателя, слушателя, зрителя). Кинематограф развивается несравненно более стремительно, чем любое другое искусство, и этот процесс в нем уже начался. И все-таки, мне думается, заданность и вследствие этого ограниченность, замкнутость художественных методов в рамках какого-то одного направления подчас еще тяготеют над ним.

Кинематограф будущего мне бы хотелось видеть синкретическим. Потому что только такое искусство способно в полной мере передать внутренний мир и проблемы человека.

2. Проблема полного зрительного зала — проблема давняя и многократно обсуждавшаяся. Точнее, здесь несколько самостоятельных проблем. Можно бесконечно долго говорить о явных недостатках нашего проката, об удручающем количестве плохих фильмов, как импортных, так и отечественных. Можно и нужно размышлять о том, как делать кинематограф интересным, учиться профессиональным «секретам» овладения зрительским вниманием. Все это очень важно. Но я бы хотел сейчас поговорить о другом аспекте всех нас волнующей проблемы — о том, почему широкий зритель иногда не принимает не только фильмы хорошие, но и такие, которые давно стали классикой мировой кинематографии.

Казалось бы, трудно усомниться в достоинствах такого фильма, как, например, «Ночи Кабирии» Феллини. Я видел его четыре раза в разных кинотеатрах. Из них три раза фильм шел в полупустом зале и сопровождался многочисленными замечаниями зрителей, обнаруживающими весьма упрощенное восприятие картины. И только один раз — это было в московском Кинотеатре повторного фильма — картину провожали аплодисментами. Говорит ли этот факт о недостаточно развитом художественном вкусе массового зрителя? Да, конечно. Но еще больше он говорит о том, что зритель порою просто не подготовлен к серьезному восприятию киноискусства.

Все мы знаем, как вырос сейчас у нас спрос на книгу. Не просто на книгу, а именно на хорошую книгу. И во многом это происходит благодаря тому, что еще на школьной скамье мы получаем верные ориентиры для всей нашей долгой читательской жизни в мире великой литературы.

С искусством кино дело обстоит куда хуже. Здесь зритель с самого начала предоставлен сам себе. Его вкус формируется как придется.

Не подумайте, что в полемическом пылу я сгущаю краски. Конечно, количество «сознательных», «серьезных» кинозрителей растет с каждым днем, но все-таки пока еще таких зрителей слишком мало, чтобы они могли определять судьбу фильма. Поэтому, я думаю, нам совершенно необходимо готовить людей к общению с киноискусством со школьной скамьи — как это делается с литературой Нужно развивать сеть киноклубов. Нужно активно формировать вкусы зрителей. Сейчас же фильмы практически отданы на волю волн.

В сущности, прокат — это передаточное звено между кинематографом и зрителем. И при теперешнем положении дел он достаточно верно отражает количественное соотношение плохих и хороших фильмов. И все же, если бы тот самый зритель, который идет смотреть что покажут, из раза в раз попадал не на «Есению» или на «Цветок в пыли», а на «Прошу слова» или на «Дон Кихота», сама система его оценок стала бы постепенно меняться, росла бы потребность в настоящем искусстве. Таким образом, на вопрос, что надо сделать, чтобы и кино было интересным и зрительные залы не пустовали, я могу ответить только весьма банально: «Меньше плохих фильмов — больше хороших».

Что же касается недостатков непосредственно проката, то, мне кажется, наши лучшие фильмы можно и нужно демонстрировать значительно шире. В «Иллюзион», который, кстати, заслужил у московских любителей кино весьма лестное для себя, но отнюдь не лестное для других кинотеатров прозвище «кинотеатр хорошего фильма», не пробиться никакими силами. Но когда спрос превышает предложение, может быть, имеет смысл открыть еще несколько таких, пусть небольших, кинотеатров? Пустовать они не будут!

3. Когда мне было десять лет, я увидел по телевизору Бориса Бабочкина и сказал маме с папой: «Я буду актером!» В двенадцать лет я увидел, опять-таки по телевизору, Сергея Герасимова и сказал себе: «Я буду у него учиться!» Конечно, я скоро об этом забыл и после школы поступал во все театральные вузы подряд, и только на втором туре во ВГИКе я узнал, что поступаю к Герасимову. Тогда я сказал себе: «Это судьба!» И если говорить о моем становлении, то прежде всего нужно говорить о Сергее Аполлинарьевиче Герасимове. В его мастерской мне открылся великий смысл искусства: иметь что сказать, уметь это сказать и, наконец, говорить это. Мы учились не только своему кинематографическому ремеслу. Мы учились, в первую очередь, внимательному и пристрастному отношению к своей жизни, потому что наша жизнь, наш мир — это, в сущности, то, что мы будем нести людям.

Мне кажется, что актеры делятся на две категории. Первая — это актеры разносторонние, которые могут с равным блеском сыграть практически любую роль. Такие, как И. Смоктуновский, Р. Быков, Е. Евстигнеев. А вторые — это актеры, которые настойчиво ищут в искусстве с в о е — свои темы, свои роли, через которые могут полнее выразить собственное отношение к миру. К таким актерам, на мой взгляд, относятся Н. Черкасов и Н. Симонов. Мне бы хотелось работать так, как они. Конечно, в этом моем выборе тоже влияние Герасимова, духа его мастерской.

4. Без ложной скромности и с истинным сожалением могу сказать, что мне не удалось пока сделать в кино такого, о чем можно было бы говорить. Роли, в которых мне довелось сняться, в общем далеки от того, что хотелось бы сделать. Некоторые из них — в фильмах «Дневник директора школы», «У озера» и, пожалуй, последняя моя работа в телевизионном фильме «Фаворит» — были серьезней остальных, и какое-то удовлетворение я от них, конечно, получил, но главным образом в смысле школы — накопления опыта — не больше. Если же говорить о настоящем творческом удовлетворении, то со времени моих студенческих работ в мастерской Герасимова я его не испытывал. А если говорить о разочарованиях, то это разочарование тем положением, в котором оказывается молодой актер по окончании вуза. Он предоставлен самому себе, лишен возможности какого бы то ни было творческого обмена опытом даже со своими сверстниками, не говоря уже о представителях старшего поколения, он вынужден сниматься в случайных ролях и почти не имеет шансов сделать что-то самостоятельно. Будем надеяться, что после Постановления ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью» многое в этой области изменится к лучшему.

В подготовке материалов участвовали Л. Донец, М. Дорфман, А. Иванов, В. Кичин, М. Нечаева, Е. Стишова, М. Фрейдкин.

Клуб молодых

Спор о герое-сверстнике

Ведет и комментирует Владимир Ишимов

На обсуждение в очередном «Клубе молодых» были вынесены фильмы «Дочки-матери», «Единственная», «Кто, если не ты?», «На край света», «Мой друг — человек несерьезный», «Розыгрыш», «Стоянка три часа», «Чужие письма».

Кто он, молодой герой нашего экрана? Откуда ведет свою родословную? Какие черты ему присущи? Что воспринял, как эстафету, от прошлых поколений мыслителей, борцов, работников? Какие качества воспитывает в нем его время? В чем его проблемы? И как все это вместе взятое отражается на экране, а с другой стороны, как экран влияет на становление личности молодого человека наших дней?

Вот круг вопросов, которые мы в редакции «ИК» решили обсудить с людьми, непосредственно связанными с Молодым Героем второй половины семидесятых годов, — в свой «Клуб молодых» мы пригласили слушателей и сотрудников Высшей комсомольской школы при ЦК ВЛКСМ.

У наших гостей, несмотря на молодость, за плечами интересный жизненный опыт. Только Алексей Смирнов пришел в ВКШ прямо со школьной скамьи. Все другие уже были на практической комсомольской работе. Лариса Баранова, окончив МГУ, несколько лет заведовала отделом в новгородской молодежной газете. Наталья Керестеджиянц была секретарем комитета комсомола советских учреждений в Белграде. Наталья Мельникова приехала с Украины — там она работала на заводе. Ольга Туманова в недавнем прошлом — сотрудница Комитета молодежных организаций Москвы. Алексей Алексеев — ленинградец, отслужил действительную на флоте, там и стал комсомольским работником. Анатолий Портянко работал на металлургическом заводе в Донецке, потом его избрали секретарем райкома комсомола, был призван в армию, службу закончил заместителем начальника политотдела части по комсомолу. Сергей Плаксий — научный сотрудник лаборатории социологии ВКШ. Михаил Серафимов родом из маленького городка Горьковской области — он инженер, был мастером на заводе, потом — секретарем РК ВЛКСМ.

Это только сухие анкетные данные. А ведь каждый из участников «Клуба молодых» — это еще и своеобычный характер. Все разнятся меж собой и по подходу к жизненным проблемам, и по манере мыслить, и, наконец, по взглядам на «горячие точки» нашей литературы и искусства. Этот интерес поддерживает в них кандидат филологических наук Владимир Агеносов, который вместе со своими учениками принял участие в редакционной беседе.

А началась беседа с того, что мы попытались набросать штрихи к портрету

СОВРЕМЕННОГО МОЛОДОГО ЧЕЛОВЕКА В ЖИЗНИ И НА ЭКРАНЕ

Первым взял слово Алексей Алексеев:

— Ну, прежде всего современный молодой герой — и на экране и в жизни — многообразен. А приводить живое многообразие к некоему общему знаменателю — занятие крайне неблагодарное. Оставим в стороне обывательское брюзжание насчет длинных волос, мини-(макси) юбок, «непослушания» (то бишь стремления к самостоятельности в мыслях и действиях) — все это набило оскомину; отвлечемся также и от живучей тенденции — в любом проступке или даже преступлении, совершенном человеком до 25 лет, видеть признак морального упадка всей молодежи. Не лучше, на мой взгляд, и тенденция противоположная, так сказать, возвышенно-одическая. Ее адепты адресуют всему молодому поколению одни лишь нормативно-восторженные дифирамбы. Тем самым тоже деформируя реальную картину — только с другой стороны. Слов нет, со-

ветская молодежь сплочена идейно и, как целое, играет активную роль в преображении нашего общества. Однако мера социальной зрелости, умственного и духовного развития, эстетической грамотности, наконец, у современных молодых людей различная.

Конечно, сказанное вовсе не означает, что все социально-психологические типы молодежи обязательно поливариантны. Напротив, «радуга» эта обладает своим «доминантным» цветом. И каждый исторический этап вносит в такую доминанту коррективы. Сегодня, в условиях развитого социализма и углубления НТР, когда все процессы в обществе необычайно усложнились, я определил бы личностную характеристику нашего сверстника, принадлежащего к доминантному типу, так: гармоническое слияние многогранного внутреннего мира и активной жизненной позиции. Я думаю, что искусству — кино в особенности — надобно всячески поддерживать именно такой тип молодого человека. А для этого следует ясно представлять, как изменилась за последние годы молодежь и в ком она видит властителя дум. Лишь тогда искусство сумеет эффективно выполнять свою воспитательную миссию.

Вспомним старые фильмы о молодежи. Например, «Высоту». Теперь, с высоты времени, четко различаешь меты определенного этапа, коим картина была рождена и чью специфику точно отражала. В подобных картинах мы встречаемся с героями либо несомненно положительными — на них следует равняться, либо — с недвусмысленно отрицательными, коим подражать не следует. Время «прямолинейно-голубого» героя, этакого рыцаря без страха и упрека, думаю я, ушло. Для современного, интеллектуально и эстетически развитого зрителя «идеальный», несущий лишь дидактическую нагрузку, персонаж — всего лишь схема, плод расчетливого конструирования, а не воплощение реальности во всех ее противоречиях и проблемах. Чтобы мы поверили кногерою, он должен быть не представителем того или иного слоя — пусть самым что ни на есть полномочным,— а психологически индивидуализированной фигурой.

Элементарно? Само собой разумеется? Но почему же тогда даже талантливые мастера нередко лепят образы, похожие на плоские тени, унылые и примитивные — вроде персонажей из картины Свердловской киностудии «Кто, если не ты?»...

А вот герой Розова и Нахапетова, рвущийся «на край света»,— парень во плоти и крови. Другое дело, что один зритель проникается к нему симпатией, второго он раздражает, третий различил в нем и «плюсы» и «минусы»,— это уже зависит от взглядов на жизнь, от социальных установок, да, в конце концов, от сугубо личных вкусов тех, кто смотрит фильм. Но кто скажет, что Володя — ходячая схема?! Фигура, высосанная из пальца?! Да, есть в этом герое излишний максимализм, наивные «переборы» в критическом отношении к окружающему. Но я лично ценю в нем прежде всего именно то, что он старается самостоятельно осмыслить сложную действительность, собственным умом прийти к верному взгляду на вещи, к пониманию объединяющих нас всех ценностей, пытается найти свою позицию, свое место в жизни. И мужает под воздействием живой жизни. Думаю, что внутреннее движение героя картины «На край света» — трудное, порой болезненное — фильм осмысливает как р о с т личности молодого героя, осуществленный в процессе преодоления заблуждений, как естественную и благотворную реакцию на непростые коллизии, выдвинутые временем, как поиск реальных положительных ценностей.

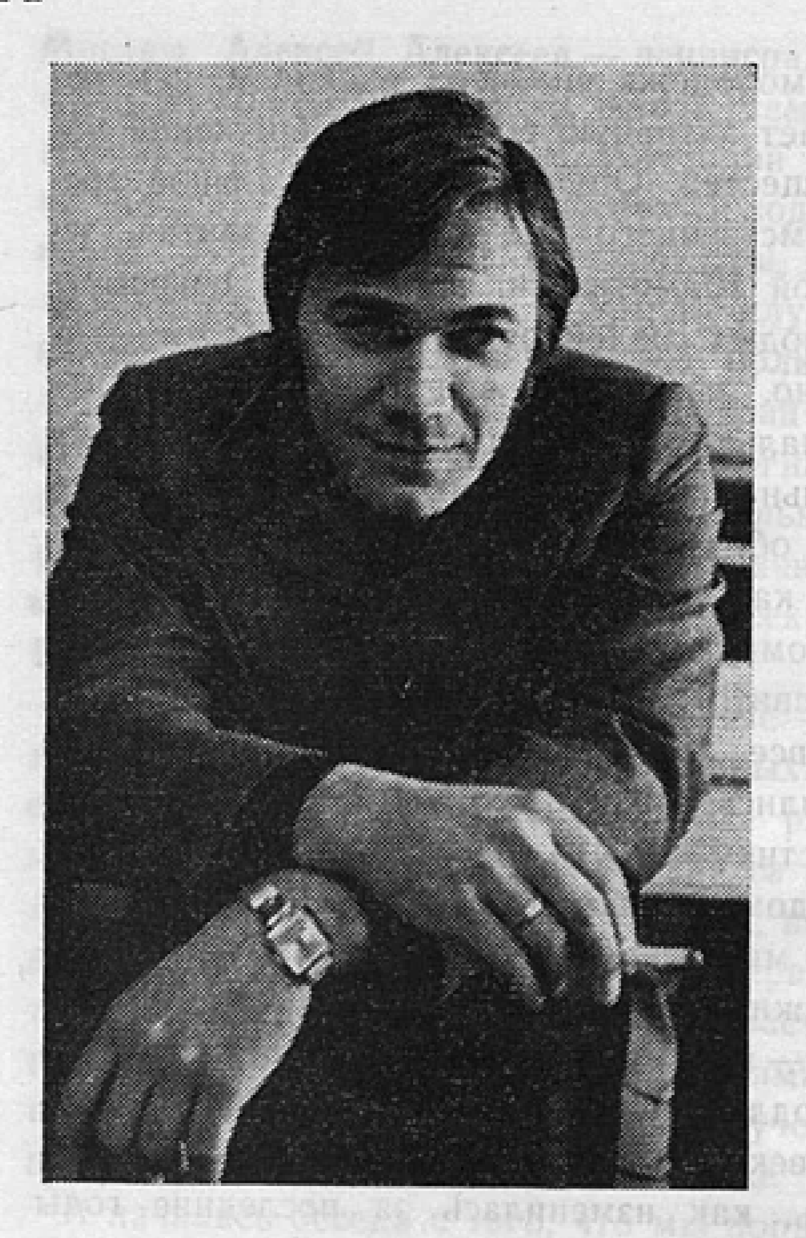
Само собой, молодежному зрителю необходим и герой совсем иного плана — более зрелый, более цельный, более мудрый и деятельный. Имеющий перед собой ясную цель. То есть необходим образ, который молодая аудитория восприняла бы как образец. Увы, современный кинематограф не одарил покуда нас таким героем — властителем дум юной генерации. То есть такие — испытанные временем — образы есть: не первое поколение «делает жизнь» с Павки Корчагина, сильнейшее впечатление произвела на всех нас недавняя модификация этого классического героя-комсомольца в шестисерийном телефильме Николая Мащенко; мы преклоняемся перед моло-

догвардейцами Фадеева — Герасимова; навсегда в наших сердцах нежные лица девушек из «Зорь» Васильева — Ростоцкого. Все они для нас — живое олицетворение нравственного опыта революции и Отечественной войны. Но я веду речь о герое-современнике, в котором идеалы Корчагина и молодогвардейцев были бы развиты и обогащены мыслью и чувством, пробужденными нашей эпохой. О герое — нашем сверстнике, который всем своим существом был бы в нерве нашего времени, был бы его — времени — сыном.

Литература быстрее и удачнее, чем кинематограф, пытается выполнить социальный заказ эпохи. Напомню роман Виля Липатова «И это все о нем». Герой его еще не совсем тот, кого ждет молодежь, но, несомненно, приближается к нему. У Липатова получилось главное: Женька Столетов притягателен. Не только в системе романа, где к нему льнет все его окружение, но и для читателя. В кино такого героя еще нет. Хотя, мне кажется, некоторые фильмы последнего времени дают надежду, что сегодняшние кинематографические поиски происходят на верном направлении. Назову один из таких фильмов — «Розыгрыш» С. Лунгина и В. Меньшова. Впрочем, в литературе тоже еще предстоит искать и искать настоящего героя. А они ведь есть среди нас...

Мысль А. Алексеева продолжила **Лариса Баранова:**

— Сказано удачно: современный герой должен всем существом быть в нерве времени. А конкретней? Ты говорил о доминанте. Какое же свойство взять за доминанту личности желанного нам молодого героя? Если идти от действительности, от ее, так сказать, сверхзадачи? А не взять ли современным героем молодого человека яркого таланта? Может, именно к такой фигуре стоит обратиться кинематографу в первую очередь? Ведь не случайно же произнес слово талант в своем докладе на XXV съезде партии Леонид Ильич Брежнев! Талант редок и самоценен! Его самоценность в том, что он всегда — в чем-то — впереди других. Талантливая личность способна порождать опережающие нравственные



Алексей Алексеев

нормы, она — эталон творческих порывов, она, как зародыш, может обладать свойствами, которые, развившись, станут принадлежностью масс. А сейчас кино, как к прообразам, обращается по преимуществу к «середняку». Разве ж с таким «личным составом» можно врубаться в животрепещущие социальные и нравственные проблемы времени? Поиск, открытие, вторжение в неведомое, преодоление противоречий в любой сфере жизни всегда и непременно связаны с незаурядными, талантливыми людьми. Повторю вслед за критиком Нателлой Лордкипанидзе: новое — это талант. Словом, не опереться ли нам на талантливого героя?

— Согласен! — откликнулся **Михаил Серафимов.** — Но при этом надо иметь в виду: талант — явление неоднозначное. Вот, пожалуйста, вспомните фильм «Иду на грозу», и сразу увидите: в нем все непросто с этим самым словом «талант». Тулин ведь талантливее Крылова, так? А терпит крушение. Нравственное крушение. Я к тому, что притя-

гателен талант, в котором есть нравственный стержень. Такая личность — пример для раздумий и подражания. Тема эта старая — о несовместимости гения и злодейства, — но вечная. Сегодня она обретает новые краски.

— Очень примечателен в этом плане фильм «Розыгрыш», — добавил **Алексей Смирнов.** — В этой, вроде бы «школьной», ленте на высоком накале страсти сшибаются — не только в переносном, но и в самом прямом смысле! — два молодых человека. Оба — люди ярко одаренные. Но если Игорь Грушко — нравствен, то Олег Комаровский законченно аморален. И возраст здесь никакого значения не имеет. Эта этическая полярность напрочь исключает их «мирное сосуществование» в одном коллективе — на сей раз в классе. Однако хочу и возразить тебе, Миша: а «середняк», он что, явление в моральном смысле однозначное? Тоже нет. Почему же к таланту — с оговоркой, а к «среднему герою» — без?

— Наш кинематограф все дальше идет по пути индивидуализации и интеллектуализации героя, — вступила в разговор **Наталья Мельникова.** — Он применяет все более тонкий психологический инструментарий. Конечно же, это прекрасно. Но в чем, на мой взгляд, беда молодежного кино? Человек все еще раскрывается в нем неполно, а анализ не переходит в синтез. Как правило, герой — человек только думающий, чувствующий, но не включенный в общественную структуру. Не действующий социально. Тот же Володя из нахапетовской картины. Мятущаяся, ищущая душа. «Люди, заметьте меня! — как бы провозглашает он. — Я вхожу в жизнь, поймите меня!» И если люди не замечают, не понимают, что перед ними очередной гений,— ему не остается ничего, кроме побега «на край света». Да, Володя меняется на протяжении фильма. И авторы пытаются убедить нас, будто чуть не основной причиной тому — труд. Конечно же, это не так. Труд в ленте весьма условен. Главная «сила», изменившая Володю,— юная девочка. Своим обаянием, чистотой, добротой она — через любовь — смягчила Володю, заставила по-иному взглянуть на мир, принять какие-то ценности из тех, что он раньше отвергал. Так что причины и следствия здесь — в сфере души.

Оля, героиня картины С. Герасимова «Дочки-матери», одностороння по-иному. Она заинтересовала меня поначалу именно как человек социального действия — фигура редкая в молодежном кино. По внешним приметам Оля — персонаж вполне положительный: учащаяся ПТУ, член комитета, активная общественница, волевая, настойчивая, целеустремленная натура. И вот она попадает в чужую ей среду — в семью, замкнутую на самой себе. (Алеша Алексеев уже говорил, что наша молодежь далеко неоднородна по своей социальной, интеллектуальной, эстетической зрелости. Причем линии разграничения здесь вовсе не всегда совпадают с социальной градацией — рабочая, сельская, студенческая молодежь.) Однако чем дальше мы следим за поведением Оли, тем менее она нам симпатична. К тому же все ее попытки общественного воздействия ничего не меняют в семье, куда она попала.

...И тут вспыхнула первая — предварительная, что ли, — летучая стычка по поводу фильма Сергея Герасимова.

— Стоп, стоп, Наташа! — вмешался **Анатолий Портянко.** — А почему «вторжение» Оли должно было что-то изменить? Что, Вадим Антонович, его супруга и дочери должны были под ее влиянием на наших глазах «перевоспитаться»?

— Я хотела сказать, что Оля не убеждает.

— Но как могла она за несколько дней в чем-то убедить людей совсем другой жизни!

— Ты меня не понял: зрителей она не убеждает в своей правоте!

— А в чем ее правота?

— Оля — натура общественная. Но авторы изобразили ее с иронией. А мне хотелось бы увидеть цельный образ. В принципе-то Оля — нужный обществу человек! Ну за кем будущее — за нею или за этими избалованными девицами, Аней и Галей? По логике жизни, по нашей морали, по нашим устоям — будущее, конечно, за Олей.

— А тебе не кажется,— спросила Л. Бара-

нова,— что за Олей скорее прошлое? Что складом характера, повадками, отношением к людям она вписалась бы в совсем иную временну́ю обстановку — в суровую обстановку гражданской войны, голода, разрухи, внутренней нетерпимости, крайних и всегда таких жестких оценок? Не зря отъездом Оли из Москвы фильм не завершается — дано некое продолжение, и мы видим, что Оля и в своей среде как-то изолирована. Она «приветствует», «представительствует», командует — «займите мне место». А вот душевной связи у Оли ни с кем нет. И быть не может. Помните ее деловито-откровенное: «У меня со всеми хорошие отношения, я хорошо контачу. Но с кем-то дружить отдельно ото всех — это я не люблю. Потому что тогда возникают секреты от других». Какой-то искаженный коллективизм! И только когда Оля с детьми-сиротами, в ней обнажается что-то иное — за «крепостью» натуры проступает нежность, что ли.

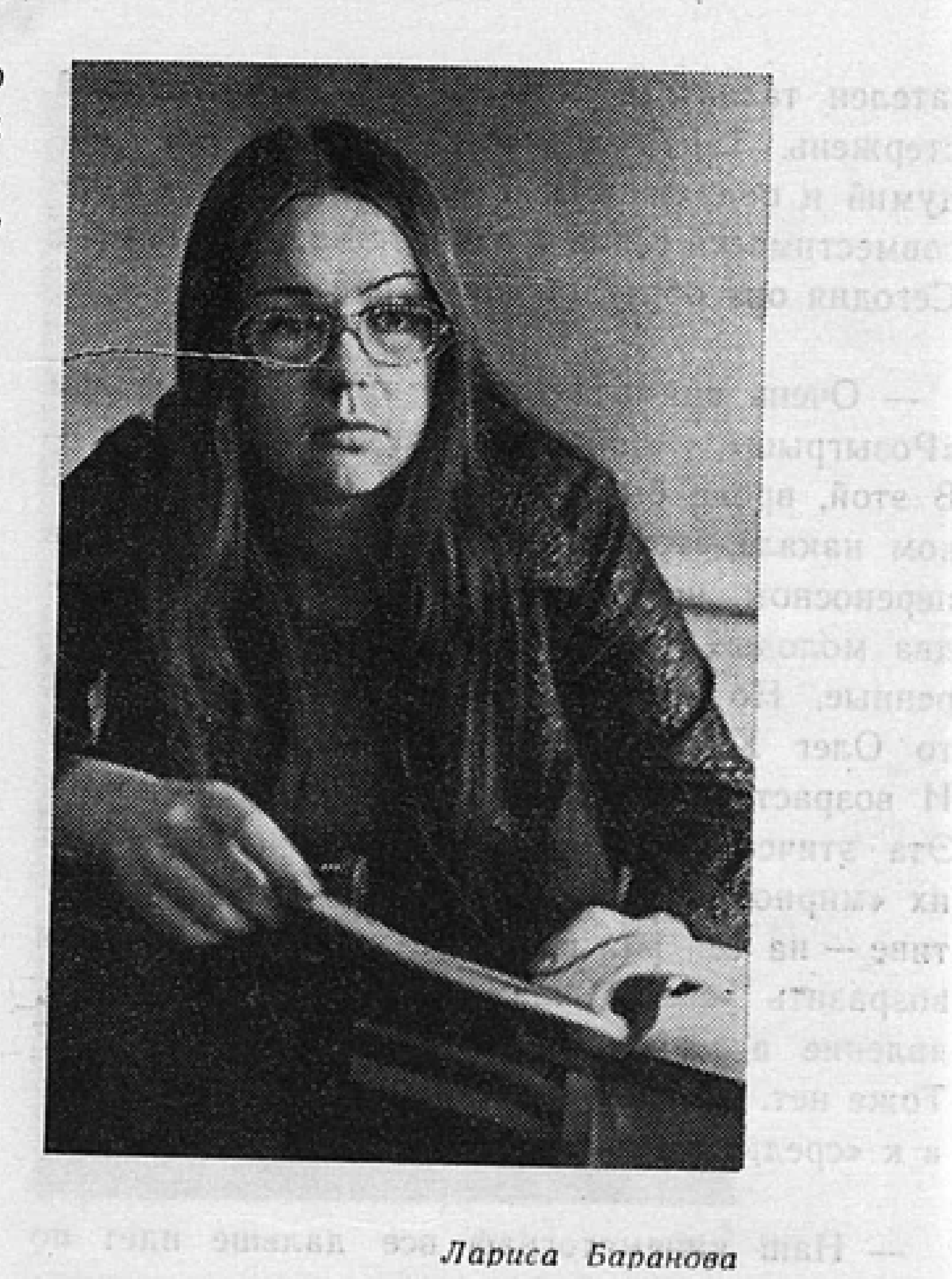
Но Н. Мельникова стояла на своем:

— А я вижу в Оле здоровое начало фильма. Однако это здоровое начало так искажено стараниями авторов, что вызывает досаду.

— Да Оля не положительная героиня! — запротестовал М. Серафимов. — Авторы намеренно заострили ее образ, как и другие образы фильма. Контрастно обрисованы два противоположных социально-психологических слоя. И пусть зритель сам выбирает. Тебе больше нравится Оля, а мне она не по душе. Хотя и из нее можно сделать человека...

— Из нее? — эту реплику подал уже **Сергей Плаксий.** — Она скорее сделает из тебя блестящую... ординарность. От собственных мыслей запросто отвыкнешь!

— А мне тоже жаль, что Оля не стала положительной героиней фильма, — сказала **Наталья Керестеджиянц.** — Я думаю, что С. Герасимов все-таки намеревался вылепить фигуру комсомольской активистки, но не смог этого сделать. Мне вообще непонятно, почему в кинематографе нет образов современных — подчеркиваю, современных! — комсомольских деятелей во плоти и крови. Нет комсомола как



Лариса Баранова

общественного явления. А ведь именно эта организация призвана вовлекать массы молодежи в производство, в общественную жизнь, помогать юношам и девушкам определиться в жизни, развиваться умственно, обретать ту активную жизненную позицию, о которой говорил на XXV съезде партии товарищ Брежнев.

— Сергей Плаксий натолкнул меня — от противного — вот на какую и вполне собственную мысль, — снова взяла слово Л. Баранова. — Мы говорили о талантливом герое. Но первое-то свойство таланта — самостоятельность мышления. Не определить ли нам желанного молодого героя так: нравственная и активная, самостоятельно мыслящая личность? Приведу характерный пример из своей практики. Обыкновенный классный час в обыкновенной городской школе. Двенадцатилетним ребятам задан вопрос: на кого ты хочешь быть похож? Отвечают: на героев войны, на космонавтов, на актера из такого-то фильма... А один мальчишка ответил так: на самого себя. Первый, быть может, слегка гипертрофи-

рованный росток чувства собственного достоинства, некоторое опережение средних нравственных норм! Он не хочет принимать на веру, ему нужно до всего дойти самому. Прекрасно! Потому что такой вот факт отражает существенные тенденции эпохи, которая все бóльшую ценность придает каждой человеческой личности, ее неповторимости. Но он, этот факт, таит в себе и некую конфликтность, потому что ставит задачи куда более высокого, чем на прежних этапах, уровня сложности перед всей нашей воспитательной системой. В том числе, конечно же, и перед искусством.

●

Так обозначились основные направления беседы. Общее внимание сосредоточилось на личностных качествах молодого героя, на феномене таланта. И это симптоматично. Ни одно общество не заботилось так внимательно о человеческих способностях, об их выявлении и развитии. Вспомним, что как раз в этом видел важнейшую функцию социалистического соревнования В. И. Ленин.

«Социализм не только не угашает соревнования, — писал он, — а, напротив, впервые создает возможность применить его действительно широко, действительно в массовом размере, втянуть действительно большинство трудящихся на арену такой работы, где они могут проявить себя, развернуть свои способности, обнаружить таланты, которых в народе — непочатой родник и которые капитализм мял, давил, душил тысячами и миллионами».

В этом смысле талант — не просто свойство личности, но — явление социальное. Социалистическое общество стремится сделать максимум для того, чтобы талант из «вещи в себе» стал «вещью для всех», ибо оно, наше общество, зиждется на Марксовом законе: «Свободное развитие каждого есть условие свободного развития всех».

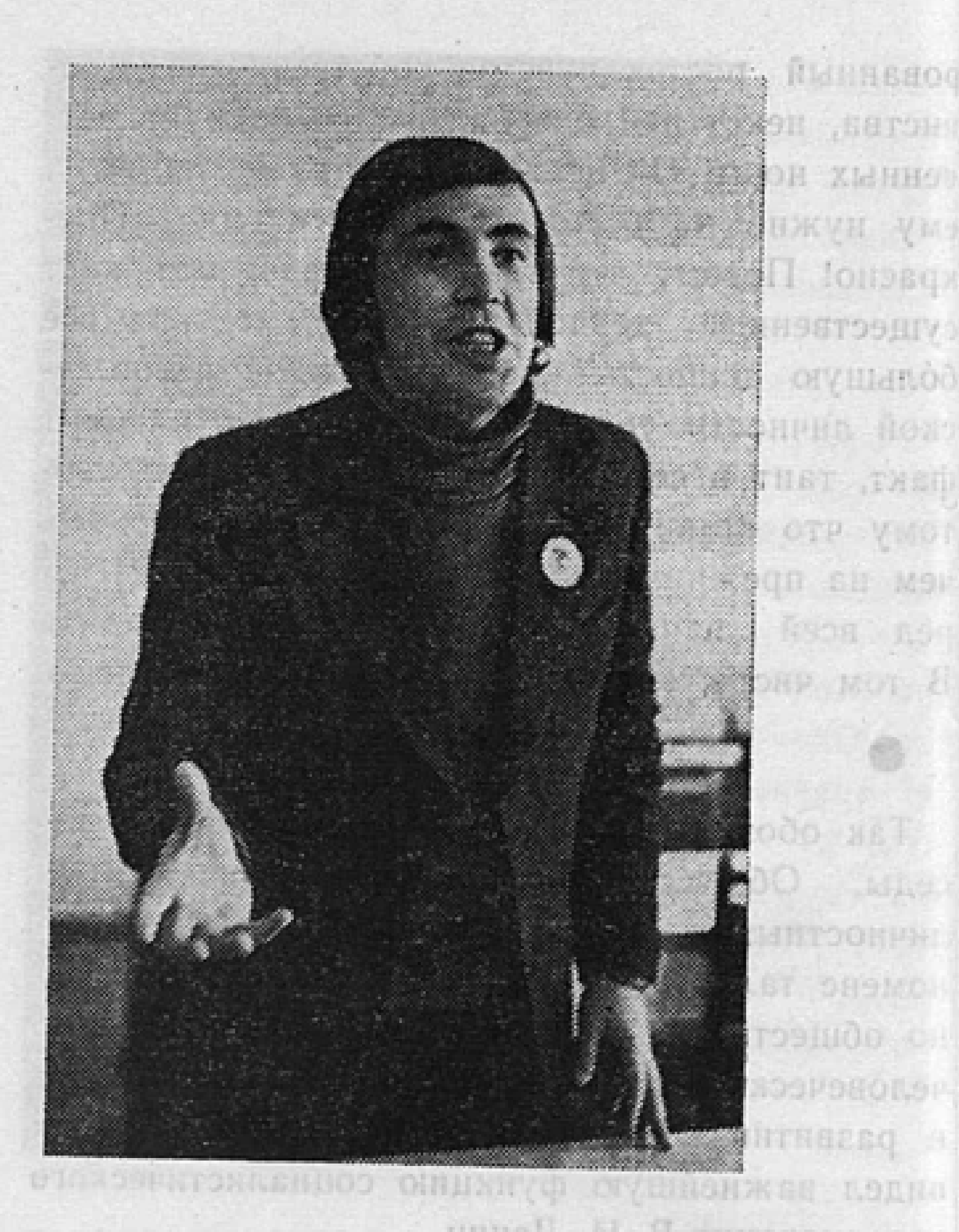
Под этим углом зрения весьма интересны замечания Л. Барановой о тяге подрастающего поколения к самостоятельному мышлению. Естественно, такова примета времени, и она как нельзя лучше сопрягается с усилиями нашего общества обеспечить наилучшие условия свободному развитию каждого совершенно. Но, конечно же, Л. Баранова права и в том, что такое направление молодых умов таит в себе и некую конфликтность для воспитателей. Прежде всего в столь важном звене, как школа. «Инерцию ценностных ориентаций образовательных организаций», как это явление именуется в социологии, охарактеризовал не так давно в содержательной статье доктор философских наук В. Шубкин: «...Речь идет о том, что время от времени возникает определенный разрыв между официально декларируемыми целями обучения, скажем, в школе, и реально внушаемыми ориентациями. Этот разрыв возникает, когда те или иные виды школ... вступают в противоречие с изменившимися потребностями общества. Между тем преподавательский состав... продолжает вольно или невольно сеять те же семена, которые он привык сеять». И дальше, показав, как изменились задачи, стоящие перед советской школой, автор делает вывод: «Изменение целей требует изменения методов и подходов. Это предполагает не зубрежку, а стимулирование самостоятельного мышления, понимания реальных противоречий, изменения самих методов преподавания, которые одновременно должны быть и воспитанием, активным привлечением самих учащихся к обсуждению и решению сложных вопросов... Самостоятельное мышление... — важнейшее условие формирования личности».

Далеко не всегда воспитатели юношества это понимают. В «Комсомольской правде» некоторое время назад был опубликован очерк И. Руденко «На косогоре», убедительно продемонстрировавший, насколько серьезные коллизии порождает та самая «инерция ценностных ориентаций»... Героиня очерка, десятиклассница из Тамбовской области Лена Серебрякова, ушла из школы в разгар выпускных экзаменов, не получив аттестата зрелости. Ушла, заявив протест против лжи и фальши в обучении и воспитании, культивируемых учителями и директором, против их стремления подавить самостоятельную мысль, сделать из учеников сторонних наблюдателей. Таким был факт. Директор инспирировала письмо в «Комсомолку», обливавшее Лену грязью. И почти

все соклассники Лены, не читая, даже не зная, что в этой фальшивке, поставили свои подписи — потому что так велели учителя! А ведь ребята хорошо относились к Лене... И вот корреспондент беседует с директором школы — нет, грех не процитировать это дословно: «А я лично ребятами очень довольна,— сказала мне Ираида Васильевна... — Они ни разу меня не ослушались. Ни разу! Ребята не умеют красиво говорить — ну ладно, пусть будет по-вашему, размышлять не умеют,— да некогда им, понимаете? Они растут, как я росла, шестая в семье, работы по горло — до размышлений ли? Зато они другое умеют, главное: принимать слова учителя на веру. В отличие от Лены Серебряковой, которая всегда держит тебя под контролем. Нет, не на таких, как Серебрякова, а на таких, как ребята, Русь держится!»

«Главное: принимать на веру...» Ну как тут не вспомнить запись Бертольта Брехта в дневнике, сделанную в 1951 году, после огорчившей его «плохим взаимопониманием» дискуссии со студентами рабфака в столице ГДР: «Когда продукты мысли заучиваются наизусть, само мышление хиреет». И всем существом принимаешь финал очерка в «Комсомолке», сжатый и спокойно яростный: «Двойная бухгалтерия в оценках: «три» пишем, «два» в уме — плоха, вредна, об этом уже сегодня говорят и министр, и вот ученица. Но двойная бухгалтерия в воспитании — одно для сочинения, другое для жизни — опасней, пожалуй. Она рождает или циников, или тех, кто скажет, что бы ни случилось: «Так, значит, надо»,— и на ком не Русь держится, а то что ей, Руси, мешает...»

Случай из жизни... Но не одного ли корня с тамбовским сельским директором вполне столичная дама — завуч из фильма С. Лунгина и В. Меньшова «Розыгрыш», с ее заштампованным мышлением, с ее набором плоских представлений, по которым даже увлечение подопечных игрой на гитаре — нечто сомнительное, почти крамольное? А Оля («Дочки-матери») — разве трудно представить, что она не из свердловского ПТУ, а из той же тамбовской школы вышла, из «педагогических» рук Ираиды Васильевны? У Оли нет «проклятых вопросов» — все ей ясно раз и навсегда в жизни: как жить, что делать. Все разложено по стандартным полочкам. Н. Мельникова упрекает А. Володина и С. Герасимова в том, что они обрисовали Олю с иронией. Навряд ли это справедливо. Скорее Оля — художническое прозрение, пронзительно точный социально-психологический портрет.



Михаил Серафимов

Еще и другое приходит на ум: в противовес Оле — Володя, герой картины «На край света», и Игорь Грушко из «Розыгрыша», не той ли же они породы молодые люди, что и Лена Серебрякова? Не схожие ли жизненные принципы движут ими в их протесте, делают их нетерпимыми, трудными, колючими? Наташа Мельникова сказала, что Володя «отрицательство» превращает чуть ли не в «профессию». Это верно, но лишь поначалу. Максимализм Володи — это реакция юной души, страстно жаждущей осознать мир в себе и себя в мире собственными силами, реакция на жесткие и сухие методы воспитания.

Подобно тому, как безоглядная атака Иго-

ря в «Розыгрыше» — это, конечно, возмездие сверстнику Олегу за подлость, но еще и возмездие школе (учителям и соклассникам), не сумевшей «остановить Комаровского», более того — даже не осознавшей вовремя, в чем его опасность...

Мы подошли к еще одной сложной коллизии. Да, самостоятельность мысли — бесценное, стержневое свойство личности. Но самостоятельность — а не лишенная опоры самостийность. И корни самостоятельности — в вечных ценностях, накопленных обществом, в традициях, в истинах, рожденных Октябрем.

Все дело в том, чтобы отыскать гармонию и ею упрочить внутреннюю связь меж «своим умом» нового поколения и «отстоявшейся» мудростью народа, его позитивным историческим опытом. Именно тут ключ к успеху всех воспитательных усилий общества.

О том, как отыскать этот ключ, как организовать гармонию — эффективно и с деликатной бережностью к интеллектуальному достоинству и эмоциональному суверенитету молодого человека — и продолжалась наша беседа в «Клубе молодых. То есть, речь пошла

ОБ ЭСТАФЕТЕ ПОКОЛЕНИЙ

А. Портянко. Лучшие молодежные фильмы ставят проблемы острые и серьезные. Но как решать их, этого авторы часто не знают...

— Ну, ты загнул!... — перебил М. Серафимов. — Разве искусство призвано выписывать готовые рецепты?!

— Конечно, нет. Но ограничиваться констатацией факта или явления — тоже не дело. Выдвинул проблему — так будь любезен, задень зрителя за живое и посвети ему в ту сторону, куда надо устремиться его мысли. И во всяком случае, не веди туда, где ни ответа, ни решения. А боюсь, что так вышло в картине Я. Стрейча «Мой друг — человек несерьезный». Перипетии с героем убедительны и захватывают тебя целиком, оригинален и характер Арвида. Чего стоит хотя бы страшненький эпизод на кладбище, когда могильщики используют «четыреста первый» способ изъятия денег,— первыми кладут ассигнацию на собственную лопату. Вообще по части негативных явлений в фильме все точно, все схвачено из жизни. Но вот с перспективами хуже... Тут авторы, по-моему, уводят нас в некий иллюзорный мир. Ответ, помещенный в конце, не сходится с условиями жизненной задачи. А прописи, оторванные от реальности, настраивают меня лично на критический лад.

Подобные иллюзорные «азимуты» в искусстве — явление, на мой взгляд, родственное тому стремлению отгородить молодых людей от сложностей и трудностей мира, которое свойственно сейчас воспитанию и во многих семьях и во многих школах. Явление это зорко прослеживают А. Володин и С. Герасимов в картине «Дочки-матери». Замкнутый мирок, в котором живут Аня и Галя, прививает им поверхностность, снобизм. Противостояние социально-психологическое, на котором зиждется картина, быть может, излишне резкое и прямолинейное, подводит нас к выводу: человек поймет и примет нормы, которые мы стараемся ему привить, только в том случае, если он ощутит их естественность и необходимость. Если же из-за просчетов, неумения, педагогического бессилия родителей, школы, иных звеньев воспитательной системы образуется этический вакуум, туда запросто войдет тот Командировочный, который так здорово вылеплен в ленте Р. Нахапетова. Хорошо, что к этому моменту в душе Володи уже выработалось противоядие. А попадись Командировочный на Володином пути раньше?.. Сильный эпизод. Он заставляет размышлять.

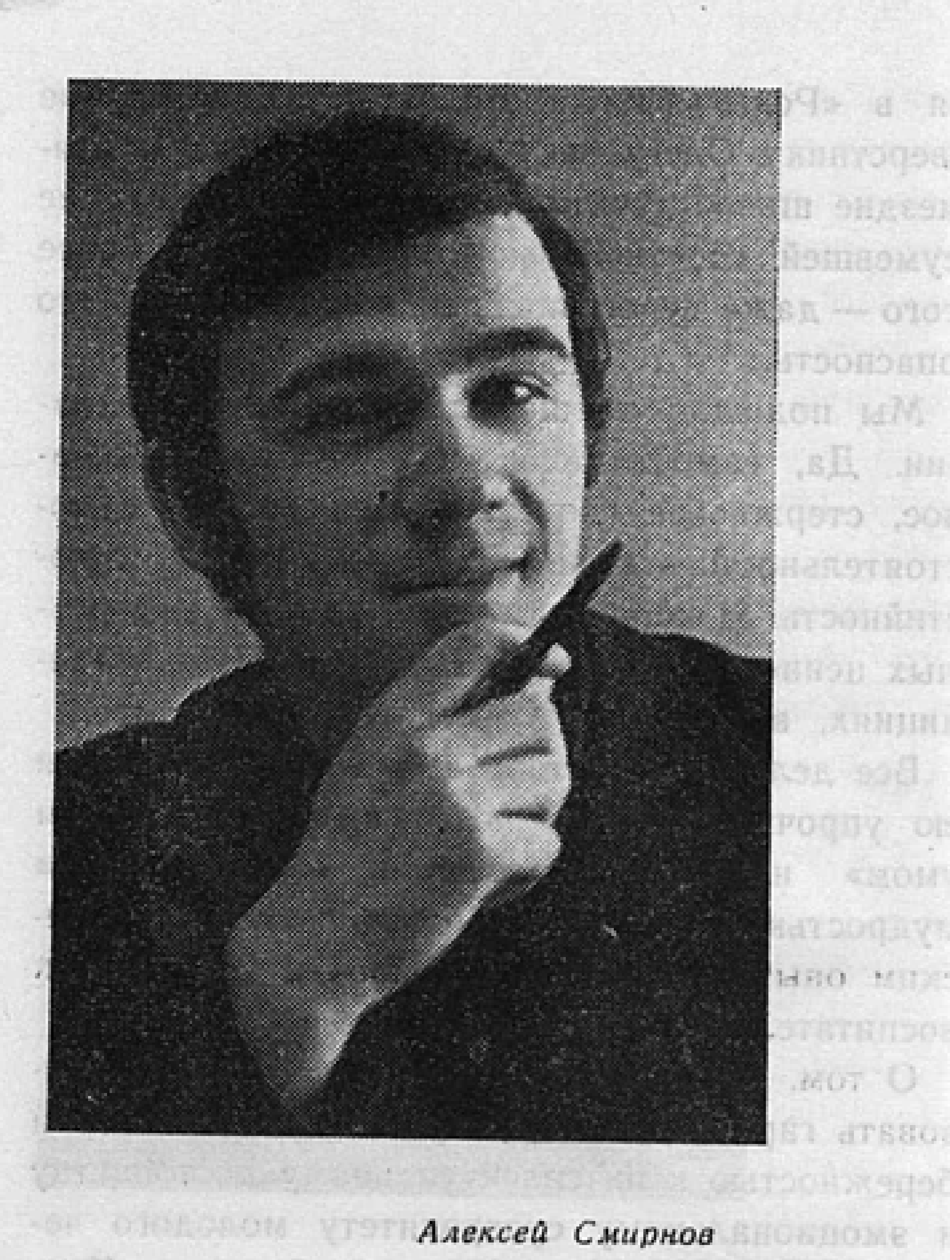
Да, воспитывать только словесно — дело неблагодарное. Слова, даже «самые-самые», должны быть интегрированы в целостный воспитательный комплекс. Комплекс этот — и микросреда, и производственный коллектив, и школа, и люди, завоевавшие авторитет, и — отнюдь не в последнюю очередь — литература, искусство. Насколько слова могут оказаться бессильны, мы видим в фильме «Розыгрыш». Помните разговор Олега с отцом? Комаровский-старший великолепен в своей правоте, в понимании счастья. Счастье, говорит он, это — любовь к своему делу, это — жизнь в ладу с

собой, со своим нравственным чувством, любовь к семье, к друзьям, к жизни, к самосовершенствованию и совершенствованию бытия, внутренняя гармония. Комаровский-старший одерживает над сыном моральную победу. Но — изменить его жизненную позицию он пока не в силах.

А. Смирнов. Очень своевременный поворот проблемы «отцы и дети»! Авторы картины уловили тревожную тенденцию — ранний практицизм молодых людей. Признаюсь, я поеживался, когда на экране Олег поучал отца «трезвому» взгляду на жизнь, а отец, в тонком исполнении О. Табакова, почти растерянно бросал сыну (цитирую не буквально, но точно по смыслу): «Как странно! Это же не ты меня, а я тебя должен бы поучать житейской мудрости».

А. Портянко. А ведь Олег остается «каким был». Это и есть самое страшное. Респектабельный, умный, интеллигентный, цельный — да, да, цельный! — он поистине концентрат промахов семьи, школы, коллектива, комсомольской организации. Доминанта собственного «я» — ведущее его качество — делает его эгоистом и подлецом. О да! Олег многого может достичь в жизни, ибо он неразборчив в средствах и одержим страстью к успеху, к карьере, к богатой жизни. Он не постесняется никого и ничего и ни перед чем не остановится. Как цинично и беззастенчиво манипулирует он Таей! Девушка, почти болезненно правдивая, не устояла перед нажимом Олега, изменив своему нравственному чувству, самой себе, попросила за Олега учительницу, которая, как он сказал, «ей ни в чем не откажет». Этот юный, но сложившийся карьерист, разлагает окружающих, даже лучших. Он просто социально опасен!

Искаженно, на мой взгляд, показаны отношения отцов и детей в свердловской картине «Кто, если не ты?». Все здесь до отвращения «правильно», схематично, иллюстративно. Это не художественное произведение, а экранизированная инструкция, притом она — в разительных неладах с реальностью. Не верится,



Алексей Смирнов

что фильм снят сейчас! Живых людей в нем нет. Старший положительный герой — сталевар положителен только в представлении авторов. А на поверку он — машина, которая встала у печи и включилась в общий ход технического прогресса. У нее одна цель: дать больше стали, стали, стали. Никаких иных граней личности, никаких черт человеческих, никаких других интересов. Фальшиво звучит и тема младшего положительного героя — сына сталевара, не попавшего в театральное училище; и хорошо, полагают авторы, что не попал: не посрамит отца уходом в комедиантство, займется единственным достойным делом — сталеварением. Здесь задета «проблема династий». Ну само-то желание отца передать профессию сыну — оно, в общем, может быть и естественным. Но категоричность старшего героя — свидетельство его узости, профессионального догматизма, неуважения к людям других профессий. Таков личный аспект. А вот аспект общественный: допустим, мы стали требовать от всех сыновей, чтобы они обязатель-

но наследовали профессии отцов, словно в средневековых ремесленных цехах. Как это повлияет на социальную динамичность? В этом ли преемственность поколений?

А. Алексеев. Эстафета поколений не терпит догматизма. Разве можно понимать ее буквально, прямолинейно, что ли, как передачу, некорректируемую и воспринимаемую бездумно, «на слух»! Восприятие традиций, социального и нравственного опыта, накопленного дедами и отцами,— это всегда психологически сложное явление, связанное с нашей жаждой самим осмыслить этот опыт в свете новой эпохи, новых реалий современности — материальных и духовных. В этой диалектике хотели разобраться создатели фильма «На край света». Отец и дядя Володи именно в «прямой передаче» — в лоб — пытаются внушить ему истины, которые усвоили сами не из слов. Истины, в общем, несомненные: труд облагораживает человека, труд — воспитатель, нужно честно трудиться. Но и отец и дядя как бы «замещают» трудом все прочие грани бытия, а главное — противопоставляют готовые формулы морали осмыслению жизни, ее сложностей и противоречий, по сути, отрицая ценность собственных усилий молодого человека — интеллектуальных, психологических, этических. И именно поэтому нотации старших Володя не воспринимает как нетленную мудрость. Он хочет, чтобы его уважали как личность, как представителя нового поколения.

Н. Керестеджиянц. Многие фильмы пытаются показать становление личности через труд. Однако нередко выходит, будто человека воспитывает сама работа, трудовые усилия, даже — приложение физических сил. Но это не так! Человек формируется трудом в том смысле, что его формирует процесс коллективного общественного труда. Все это не так просто. И многое зависит от того, насколько удовлетворен человек своей профессией. От того, что ищет он в работе: заработка? реализации своих способностей? творчества? В принципе — чем выше у человека образование, тем выше его требования к содержательности труда. И тут есть острое противоречие, общественная проблема: престижность профессий, а значит, и тяга к ним стоят отнюдь не в прямой зависимости с потребностью в них общества. На ЗИЛе, например, всегда не хватает людей на конвейере, потому что труд на конвейере однообразен, несодержателен. Но ведь — необходим! Социологи, психологи, педагоги, комсомольские руководители, государственные и партийные деятели изучают проблему, стремясь найти ее решение. А кино... Вот «Семья Ивановых». Поначалу фабула развивается вроде бы даже интересно, свежо. А потом все оказывается настолько легким и простым, что вспоминаешь пословицу насчет простоты, которая хуже воровства. Эдакий модный паренек, весь из себя ужасно оригинальный и вихрастый, ищет призвание, а через него себя и смысл жизни. Но времени на поиск авторы отпустили ему в обрез. И вот он быстренько берет курс на завод, остригает, естественно, крамольно длинные волосы, начинает трудиться (кем — неясно) — и все в порядке. Но какие же перемены происходят не с его прической, а в его сознании, в его нравственной сердцевине? Этого по фильму нам понять не дано...

Еще менее убедительна схожая ситуация в картине «Кто, если не ты?».

А. Смирнов. Интересен в этом смысле «Мой друг — человек несерьезный». Смотрите, с какой добросовестностью относится к своему — отнюдь не поэтическому! — делу Арвид. С каким темпераментом он работает. Даже когда его «бросили» в наказание на уборку двора,— как весело и задорно, с какой охотой орудует он метлой. Видно, что человеку п р и я т н о работать.

Л. Баранова. Какими путями усваиваются, в чем проявляются традиции, выношенные народом? Начну с «Чужих писем». Само исследование нового человека, новой женщины, сказала бы я, здесь в чем-то и традиционно. Сдержанность, которая есть в этой девочке, Зине Бегунковой,— крестьянская и умение постоять за себя — крестьянское, идущее от коренных

традиций. Другой вопрос: почему в ней эти начала гипертрофируются, принимают временами уродливую форму. Впрочем, авторы картины не задавались целью ответить на сей вопрос. Они открывают нам новый характер, чтобы мы задумались и сами попытались в нем разобраться.

В фильме «Дочки-матери» тоже скорее констатация: вот какие полюса существуют среди нашей молодежи. И дальше картина справедливо наталкивает на мысль, что место групп и слоев между полюсами в большой мере зависит от степени их прикосновенности к традициям, к социальному и историческому опыту народа. Что же касается картины «На край света», то в ней мир взрослых надвигается на героя только с нравоучениями. Со своими требованиями. Со своим опытом. Люди жили, работали, воевали и нажили первородные истины, пришли к ним через череду испытаний. И хотят, чтобы мальчик из дистиллированной, почти «киношной» жизни принял нажитое ими без раздумий, на веру. А Володя не может их понять — для него то, что они говорят, покуда только слова. И это естественно. Наше поколение само хочет все пережить и понять. Только так развивается эмоциональная сфера человека и всей генерации. Да, мы все тянемся к истинной романтике, и нам нужно искусство, которое кристаллизует и шлифует эмоции, способно ответить этим пристрастиям. «На край света», по-моему, принадлежит к такому искусству. Герой его в этом истый сын своего времени. Заметьте: в нем живет мечта о полете — пусть чуть надуманная,— на нас все время пластически надвигается кадр с самолетом. Нет, он не приземлен, этот мальчик. Он немножко над землей. Чуточку идеалист. Этот мотив проходит сквозь фильм тонко, ненавязчиво, почти акварельно. Так, через эмоции мы начинаем понимать героя. Понимать, как он, кинувшись в отчаянный побег «на край света», пройдя по пространству фильма и по пространству жизни, испытав первые пробы на «сопротивление материала», приобщился к первородным истинам, которые раньше были для него пустым звуком, и понял их сердцем: хлеб, пот, горе, любовь... Это его великая удача. Потому



Наталья Мельникова

что сотням и тысячам подобным ему, живущим безбедно, безгорестно и беззаботно, в этом смысле может и не повезти. Развитый интеллект — точнее, широкая информированность,— благодаря системе массовых коммуникаций, становится достоянием миллионов, а вот приобщиться через свой личный опыт к первородным истинам нашего общества — это доступно, но, увы, не всем. Для меня главный итог нахапетовского фильма в том, что он будоражит и заставляет нас, комсомольских работников, думать: как отыскать пути к первородным истинам советского образа жизни, советской морали для всех.

А. Смирнов. Но разве обязательно пережить голод, чтобы усвоить простейшую истину: нельзя швырять хлеб на пол, как Володя? Может, достаточно хоть малой дозы самоанализа? Еще пример из той же картины: разговор в будке путевого обходчика о Москве, которую тот защищал, намеренно резкая реакция Володи, приземление святая святых... Разве в этом слу-

чае есть поиск правды? Что-то, видимо, можно принимать и на веру?

Л. Баранова. Помните слова Ленина о привычке? Привычке к труду, к соблюдению правил социалистического общежития, привычке к некоторым основополагающим нормам. В частности, полагаю — к нормам, трактующим то, чего н е л ь з я. В «Чужих письмах» есть эпизод: молодая учительница спрашивает старую, как объяснить детям, почему н е л ь з я читать чужие письма. Та отвечает так: просто нельзя — и все! Но, конечно же, сама проблема — как взрастить, укрепить такого рода понятия в сознании, даже в подсознании, — ох как непроста! По всей вероятности, понимание таких общих норм кристаллизуется общественным климатом. Речь идет о том, что и как можно человеку привить, действуя ц е л е у с т р е м л е н н о, а что должно войти в душевный мир само собой, как желание пить и есть. Вот почему, думаю я, не зря в картине «На край света» появляются — пусть неким фоном — стройотряды. Ну, а относительно куска хлеба... Бросить его Володя мог и под влиянием эмоций... Не думаю, что для него это обыденно — разбрасывать хлеб. Это — нелепо. Ведь кусок пирога у старушки возле церкви Володя принимает с благодарностью — не только оттого, что голоден, но и оттого, что подает она ему кусок е с т е с т в е н н ы м жестом, без назиданий. Как человек человеку. Однако тут и другое: к этому моменту Володя уже кое-что понял. Если б он изначально по-настоящему понимал цену хлеба — беспредметен был бы весь нахапетовский фильм. Вся суть в том, что Володя постепенно обретает понимание истинных ценностей общества.

Ольга Туманова. А я несколько иначе восприняла замысел фильма Р. Нахапетова. Мне кажется, автор обличает набившие оскомину воспитательные штампы. В этом смысле для меня ключевая сцена — встреча Володи с путевым обходчиком. О ней уже упоминал Алеша Смирнов, но с его трактовкой я решительно расхожусь. Вспомните: сначала камера фиксирует наше внимание на военных фотографиях, потом на почетных грамотах обходчика, наконец — на его лице, открытом и добродушном. И вот — разговор о Москве. «Как ты относишься к Москве?» — спрашивает хозяин. Для него столица — святыня, он бился за нее в сорок первом. «А жизнь ты бы мог за нее отдать?» И Володя отвечает нелепой, на первый взгляд, фразой: «Поесть дайте — отдам». Цинизм? Нигилизм? Ни в коем случае! Просто Володя убежден, что разговор о в ы с о к о м, приподнятый тон в столь обыденных обстоятельствах неуместны. Своей репликой Володя — пусть слишком резко — дает это понять.

Недавно Даниил Гранин опубликовал в журнале «Звезда» повесть о героической женщине — политруке времен войны. Повесть вызывает чувства неоднозначные. Автор пишет о своей героине с отвагой откровенности, порою — жестоко. Стойкость этой женщины, прошедшей все круги ада в гитлеровском плену, а потом с терпением и верой боровшейся десять лет за чистоту своего имени и за восстановление в партии, поражает. Но Гранин не скрывает и иные свойства героини — ее склонность к риторике, к фразе. Наше поколение не очень-то любит выражать сокровенное вслух. Что же касается самого этого сокровенного, то мы к нему так же трепетны, как наши отцы. Помните кадры после разговора с обходчиком? Идет мимо сторожки состав, на платформах танки, укрытые брезентом, потом — лицо Володи, и нет у тебя сомнений: понадобится — он отдаст жизнь... Дело тут в у м е н и и учить молодых, даже если речь идет о человеке, за которым бесспорное моральное право на это. Да, молодежь ныне иная! И способ передачи социального и идейного багажа, растущего из века в век, из десятилетия в десятилетие, из года в год, тоже нужно менять. Искать методы, подход к людям неустанно, страстно, творчески.

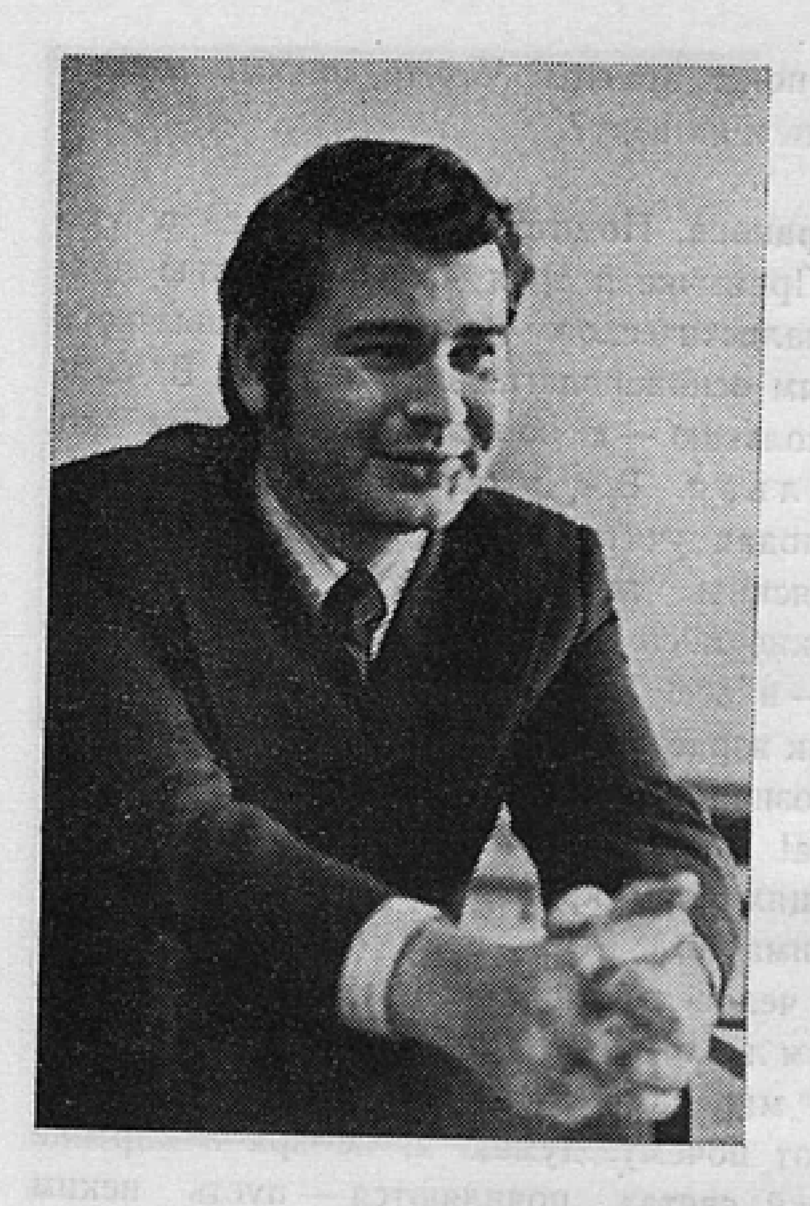
В сценарии фильма «На край света» был такой эпизод — жалко он выпал из картины. Когда девочка — спутница Володи — начинает малярничать на стройке, одна из новых подруг спрашивает ее: «Ты комсомолка? В хор тебя запишем». «Но я же не умею петь!» «Неважно, у нас все комсомольцы поют в хоре». Си-

туация характерна. Ее смысл прозрачен. Если мы не сумеем выказать мудрую гибкость, не отбросим штампы комсомольской работы — беда... Вот где проблема проблем, но она в кино не освещается вовсе, не осмысливается на остром жизненном материале. Поиски подхода к человеку — за бортом киноискусства, посвященного молодежной проблематике.

Конечно же, педагогическая наука не стоит на месте, стиль комсомольской работы тоже в динамике. Но вот объяснить девочке, читающей «Анну Каренину», почему нельзя читать чужие письма,— мы не умеем. А просто «нельзя» — не срабатывает. Это — острый и больной круг вопросов, здесь кроются многие наши просчеты. И хочется, чтобы искусство помогло нам понимать человеческие души. И — воздействовать на них...

М. Серафимов. Нерешительность, с которой искусство подходит к острым, жгучим вопросам нравственного воспитания, мы, комсомольские работники, ощущаем, быть может, сильнее всех. Наташа Керестеджиянц права: в кинематографе не отражена система общественного воздействия на личность через все рассчитанные на это каналы.

Владимир Агеносов. Откровенно говоря, с большим удовольствием я смотрю «немолодежные» фильмы; как правило, они как-то серьезнее. Но если говорить о некоей ведущей черте современного кинематографа, то меня в нем привлекают размышления о духовности. Размышления о том самом, что Лариса Баранова назвала первородными истинами или нетленными ценностями. Я думаю, что кино в этом благородном поиске идет вслед за нашей современной литературой. Ведь и Шукшин, и Бондарев, и Залыгин, и Носов, и Астафьев, и Искандер, и Быков — это все трудные и глубокие размышления о том, что значит быть человеком, жить по законам истинной нравственности, о том, что же стоит за известной истиной: «не хлебом единым жив человек»... Та же сфера дум в кино опять-таки у Шукшина, еще у Герасимова, у Шепитько, у Авербаха, у Тарковского, у Океева, у Шамшиева. И такие фильмы, как «Чужие письма», «Единственная», «Розыгрыш», мне близки тоже прежде всего тем, что в них утверждается ценность личности — прежде всего личности молодого человека. Да, согласен, ситуация, на которой построена «Единственная», вероятно, не самая «образцовая», однако из нее, как случается в истинном искусстве, вырастают кристаллы доброты, благородства, рождается мудрость, понимание истинной сложности жизни. Единственность любви — вот над чем задумается зритель, посмотрев картину. А разве этого так уже мало?



Анатолий Портянко

Мне кажется, талантливость фильмов, о которых мы спорим, как и картин недавних лет — «Начала», «Монолога», «Трех дней Виктора Чернышева», «Влюбленных»,— заключается как раз в том, что в них ухвачены сложные характеры, переданы неординарность, противоречивость коллизий, выхваченных из гущи жизни. Позволю себе тоже проиллюстрировать свою мысль примером из фильма «Дочки-матери». Оля пересказывает Вадиму Антоновичу, что говорила о нем жена: «Вы целиком зависите

от своих настроений», «У вас подавленное состояние из-за того, что вы не добились больших успехов в жизни, а другие добились», «Она вас понимает, она болеет за вас, разве это плохо?», «Есть люди более способные, более удачливые, а есть менее»... Набор расхожих формул, и вроде бы так и положено по «прописям» — резать правду-матку, но, как ни странно для Оли, ее правда никому не доставила радости, никому ни в чем не помогла, обернувшись оскорбительной бестактностью, чего наша героиня так и не поняла, не была готова понять.

Анатолий Жигулин в телевизионном фильме о Твардовском вспоминает, как великий поэт настойчиво просил изменить в пришедшемся ему по душе стихотворении конец, где говорилось, что автор теперь не верит слезам. «Почему такая жестокость? — упрекнул Александр Трифонович. — Слезам надо верить».

Добавим: невидимым, как у Вадима Антоновича, — тоже. И быть может, даже скорее, чем зримым...

Вернусь к неординарности. Вот уж антистереотип — «Калина красная». И вправду, ни по какому жанру ее не зачислишь, героя ни по какой рубрике не проведешь. Когда этот фильм появился, когда он вышел на экраны, подавляющая часть публики приняла его восторженно. Однако сам Василий Макарович делился в «Правде» такими примерно тревогами: да, конечно, я изображаю людей пристрастно, у меня свой круг любовей и нелюбовей, но я стараюсь его расширить, этот круг, выходить на дорогу более широких размышлений, постичь суть мира, суть того времени, в котором живу.

К чему я это? А к тому, что если «узость» размышлений тревожила Шукшина, то подавно следовало бы озаботиться этим кое-кому из его коллег. Я замечаю такой феномен: из бурной, многоплановой, противоречивой живой жизни иные наши режиссеры — притом хорошие режиссеры — вырывают некие «куски», не заботясь об их связях с другими «кусками», подгоняют к своим концепциям и превращают в художественные структуры. На экране возникают социальные, этические, эстетические знаки — талантливые, но тем не менее все-таки знаки.

Я с огромным интересом смотрел «Чужие письма», идея их мне ясна, но все же у меня родилось сомнение: а бывают ли такие Зины? Не в плане жизненном — искусство, как известно, неравнозначно реальности,— но в смысле правды типического характера? И я, по аналогии, вспомнил другое художественное произведение — «Ночь после выпуска» В. Тендрякова. Там все очень достоверно, предельно точна авторская мысль, олицетворенная в Генке Голикове, Натке Быстровой и их одноклассниках,— мысль, между прочим, та же, что и в фильме «Дочки-матери»: «полная» правда может иногда обернуться страшной и гибельной неправдой. Чуткость выше правды. Но можно ли во имя авторского замысла доводить героев, в общем-то чистых семнадцатилетних ребят, до эдакого извращенного кошмара самовыворачивания?! Как-то, помнится, на страницах «ИК» Илья Авербах, комментируя свою картину, заметил: в сфере нравственности может случиться так — все правильно внешне, а по большому счету — неправильно. Я вполне согласен с режиссером. Однако ради утверждения этой идеи из девчонки-школьницы делать мерзавку?.. Правда характера деформирована. А когда исчезают характеры, исчезают и реальные обстоятельства. И тут замечу: мне бросилась в глаза разница между пьесой Виктора Розова и картиной, снятой по его же сценарию. В пьесе были взрослые. Много взрослых. И они-то в процессе приобщения к труду должны были, по идее, воздействовать на Володю. Однако все взрослые персонажи были ужасно неубедительны. В фильме Р. Нахапетова этих фигурантов не стало. Но их никем не заменили. Образовался вакуум. Иными словами, первородные истины есть, а вот откуда они берутся, чем и кем они сформированы,— оказалось за рамками экрана. Вот мне, зрителю, и не хватает в картине широкого социального спектра.

Куда точнее в этом смысле «Розыгрыш» — и характеры персонажей, и социально-бытовая характерность класса, и противоречия современной школы, и — самое главное — сущность острого конфликта: Игорь — Олег.

А если вернуться к фильму С. Герасимова, то он меня поразил: откуда в нем, вроде бы камерном, возник, не знаю уж благодаря какому чуду искусства, такой емкий социальный фон!

Вот тут я позволю себе высказать крамольную мысль: а нужен ли особый «молодежный» кинематограф? Убежден, что «Они сражались за Родину», «Самый жаркий месяц», «Премия» принесли молодому зрителю несравнимо больше, нежели иные сугубо «молодежные» картины. Да и те фильмы, о которых мы тут говорим и спорим — «Чужие письма», «Единственная», «Дочки-матери», «Розыгрыш», «Мой друг — человек несерьезный»,— разве их можно втиснуть в прокрустово ложе этой рубрики?..

Году в 1934—35-м Александр Косарев, проводя совещание молодых писателей, сказал примерно так: попробуйте хватить через край молодежной темы. Вас, заметил он, может быть, удивит, что секретарь ЦК комсомола обращается к вам с таким призывом? Но это — запрос времени. Ведь в жизни-то молодежь не живет отдельным изолированным слоем. Почему же надо искусственно выделять ее в литературе?

Не прислушаться ли нам к словам Косарева теперь, сорок лет спустя?

●

Итак — отцы и дети, их взаимное воздействие, синтез традиций и порожденных современностью новаций, непростая диалектика социальной «наследственности» и социальной «изменчивости», проблема сознательного, самостоятельного освоения идейных, этических, духовных богатств нашего общества — вот что живо волнует участников нашего «Клуба молодых». Они, будущие руководящие работники молодежного движения, жадно ищут в искусстве помощи и поддержки. Однако — и это весьма симптоматично — им напрочь чуждо утилитарное отношение к художественной культуре. «Корпус» произведений киноискусства — для них отнюдь не свод «положительных» и «отрицательных» ориентиров, но — мир мыслей и чувств, мир образов, будящих собственную мысль и чувство.

В социальной психологии есть такое понятие: внутренняя референтная группа — то есть система эталонных образов, на которые невольно равняется молодой человек в своем поведении, решая «делать жизнь с кого», оценивая собственные поступки, общественные и личные позиции. Силы, или — по современной терминологии — каналы, участвующие в созидании личности, влияют на нее в большой степени именно через конструирование этих вот референтных групп. Герои художественной литературы, кино, театра — полноправные члены таких групп. Но стать ими, конечно, могут лишь образы, вылепленные талантливо и правдиво,— только при этом условии мы воспримем их как реальных людей.

Есть и второе — по счету, но не по значению — условие. Его формулирует уже знакомый нам доктор философии В. Шубкин: «...Формирование референтной группы — процесс сугубо интимный. Едва я почувствую, что мною пытаются манипулировать, внедрить кого-то в мой внутренний мир, — и я захлопнусь, как раковина, чтобы сохранить самое дорогое — себя как независимую личность». Вот чего не понимают люди, подобные отцу, матери, дяде, обходчику в картине «На край света», когда напролом стараются войти самим или ввести тех, кто им по душе, в Володину внутреннюю «референтную группу». Этим людям невдомек, что нет миссии тоньше, сложнее, деликатнее, нежели лепка человеческой души, созидание ее идейного и духовного стержня. Вот почему кипит и протестует Володя, вот откуда его — порой чрезмерно резкий, с большим «перебором» — отпор, который он дает неумным своим воспитателям.

И вот еще чего не понимают — или не хотят понять — люди, мыслящие односторонне либо находящиеся во власти расхожих нормативных штампов, о которых говорил А. Алексеев. Каждое новое поколение входит в сложившийся мир, сложенный усилиями многих предшествующих поколений, приходит, чтобы внести лепту в его усовершенствование: что-то изменить, что-то добавить.

В этой связи весьма примечательна проблема профессиональных династий, затрону-

тая в «Клубе молодых». Она примечательна потому, что тесно связана с проблемой отцов и детей. На выбор молодым человеком жизненного пути влияет все его социальное окружение — семья и школа, знакомые и друзья, система массовых коммуникаций, общественное мнение, формальное и неформальное. Эти влияния разнообразны, зачастую — противоположны. Семья, родители — один из самых в этом плане серьезных факторов. Однако социальная престижность тех или иных профессий весьма динамична, она меняется быстрее, чем представление о ней у многих пожилых людей. Стремление отца видеть сына своим продолжателем, как говорилось в дискуссии, естественно, но с точки зрения поколения, к которому принадлежит сын, оно может оказаться и предрассудком.

Определяющий критерий здесь — содержательность труда, те возможности творчества, которые предоставляет профессия. Да, большая часть молодежи видит в творческом начале главную привлекательность труда. Именно с этой точки зрения дети оценивают занятия отцов. Интересно, что стремления детей в этом плане отнюдь не расходятся с тем, как видят их судьбу многие и многие родители.

Вывод — и весьма важный — ясен: научно-техническая революция в условиях развитого социализма, увеличивая долю содержательного труда, постепенно вытесняя профессии простого ручного труда, во-первых, расширяет свободу в выборе занятий, а во-вторых, способствует преемственности профессий отцов и детей.

Конечно, процесс этот не прост и не однозначен. Механизация и автоматизация производства — огромное благо, не только технологическое и экономическое, но и — у нас, в отличие от капиталистической системы — социальное. В нашей стране рождается новая социальная фигура — рабочий-интеллигент. Однако научно-техническая оснащенность труда создает и свои проблемы — монотонностью работы оператора на автоматических агрегатах, где чуть ли не все за человека делает умный механизм, однообразием функций на конвейере, без которого пока что немыслимо современнейшее производство такого типа, как на ЗИЛе, ВАЗе, КамАЗе, на предприятиях приборостроения и электроники... Ну, и еще долго сохранятся профессии, связанные с малоквалифицированным и неприятным, непрестижным трудом. Поэтому заработная плата сегодня не всегда соразмерна содержательности работы, качеству пользы, приносимой человеком обществу. Ибо общество, чтобы привлечь людей в сферу непрестижного, непривлекательного, бесперспективного, но необходимого труда, вынуждено компенсировать его более высоким вознаграждением. А это влечет за собой некоторые отрицательные социально-психологические последствия. Но о них речь впереди.

Говоря о становлении молодого человека современности, гости редакции перевели разговор в плоскость моральных исканий, усвоения первородных, нетленных ценностей нашего общества, замкнув его на взаимодействии категорий

НРАВСТВЕННОГО, ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОГО, ДУХОВНОГО

С. Плаксий. Хотя я и не ратую за утилитарно-воспитательный подход к фильму, — все-таки напомню, что бедность внутреннего мира, леность духа — куда опаснее, чем лень физическая, к тому же и встречается она много чаще. В этой связи хочется пожелать, чтобы кино поскорее «предъявило» молодой аудитории героя, который преодолевал бы эту самую духовную инертность, самосовершенствуясь в борьбе с собою и внешними обстоятельствами

Н. Мельникова. Непростая проблема, я согласна. С одной стороны, образы людей крупных, богатых духовно необходимы. Но, с другой стороны, если на экране появится герой, сосредоточенный только на своей внутренней жизни,— чего тут хорошего? Ведь он войдет в кричащее противоречие с реальными людьми, которые множеством прямых и опосредованных каналов связаны с миром вне себя. Пренебрегать отражением этих связей никак нельзя.

Вот, например, миллионы десятиклассников,

окончив школу, входят в жизнь. На экране нам показывают их переживания, внутренний, духовный поиск. Естественно и понятно. Однако нельзя же на этом замыкаться! Кино должно подсказать выпускнику, как найти свой путь, как строить жизнь. То есть прежде всего — какую выбрать профессию, чем при этом руководствоваться. Думаю, взаимоотношения человека с внешним миром даже важнее, чем внутренние духовные поиски.

В. Агеносов. Зачем одно противопоставлять другому? Как раз в единстве и старается решить эту проблему фильм «Мой друг — человек несерьезный». Однако авторы его идут как бы от противного,— раскрывая нам прежде всего, как не *надо жить*. Не надо быть накопителем, подобно Эдгару. С одной стороны. Но с другой — нам вроде бы демонстрируют, что жить надо, как живет Арвид. Однако, простите меня, но Арвид-то, по сути — *чудак*. Так от реального идеала нас уводят в мир чудаков: старый скульптор-любитель — тоже чудак. С моей точки зрения, это облегченный путь. Он не выведет нас к подлинному решению весьма острого вопроса. Вот фильм кончился — поцелуем, прелестной сценкой под окном у «мадам» (сценка эта, кстати, целиком в поэтике фильма, да и весь фильм, надо отдать должное постановщику, точно выдержан в едином стилевом ключе, без сбоев). Жена Арвида поняла, что, погнавши мужа за длинным рублем, была неправа, что так жить нельзя. Но что же теперь будет дальше? Помните, Толстой любил говорить: все кончают свадьбой, а интересно посмотреть, что будет после свадьбы (сам он и «посмотрел» — в «Анне Карениной»). Вот и мне было бы очень интересно (понимаю, конечно, что не могу навязывать свое желание автору) узнать: что будет дальше? Вернется ли Арвид к прежней *бескорыстной и беззаботной* жизни? Или герой теперь изберет «золотую середину» — станет подрабатывать *в меру*? Как он в условиях реальной жизни, обнажившихся перед ним (и перед нами — в фильме), решит свою проблему присущего ему бескорыстия, скрупулезной честности, возведенной почти в



Сергей Плаксий

абсолют (как и у его друга — скульптора), неприспособленности к быту? Или нам придется выйти на третий вариант — искать выход в сфере не чисто моральной, а скорее — в экономической с ее категориями зарплаты, материального поощрения и т. д.? Словом, по-моему, фильм симулирует решение, заменяя его благостной картинкой в духе хеппи энда, не вытекающей из житейских реалий. И в этом, мне думается, его недостаток.

А. Портянко. Я назвал бы проблему, о которой шла речь, проблемой рационализма. О ней уже упоминал Алеша Смирнов. Конечно же, рационализм необходим современному человеку, надо твердо стоять на земле обеими ногами. Но есть некая грань, перейдя которую рационализм иссушает личность, выедает коренное, душевное, что движет нашим этическим прогрессом. Противоречие? Противоречие. Искусство в силах содействовать его разрешению. И фильм «Розыгрыш» в этом смысле — удача. Он развенчивает Олега Комаровского, а такие

Олеги не редкость ныне. Мы сталкиваемся с ними повседневно. Им свойствен не рационализм даже, а обнаженный практицизм. И это не частный случай, а явление, вторгающееся в нашу жизнь. С ним смыкается та самая «двойная бухгалтерия» в воспитании, о которой мы говорили.

Так появляются молодые приспособленцы, для которых нет ничего святого и важна только их собственная карьера.

А. Смирнов. Спор Олега с отцом — это спор о широте интересов, о человечности, увлеченности, доброте, отзывчивости, чувстве красоты. Но где же та грань, что разделяет современных «растиньяков», с одной стороны, и ненужную непрактичность, размагниченность, нецелеустремленность?

А. Портянко. Граница есть, но в конкретных жизненных ситуациях ее не так-то легко определить. Мы не проповедуем жертвенность, аскезу, примитивное самоотречение. Нам нужен человек, умеющий радоваться жизни, находить счастье и в своих успехах и в успехах товарищей, коллектива, общества. Нетерпимо сосредоточение только на личных удачах, на своем возвышении над окружающими, на карьере. В то же время понятие карьеры я отнюдь не отрицаю. Если человек, делая карьеру, не ущемляет других, не идет по чужим костям, если он совершает «путь наверх» по праву таланта,— это можно лишь приветствовать. Но карьера, к которой стремится Олег Комаровский — сформировавшаяся отрицательная личность, — это и есть делячество, карьеризм, противные нашим принципам.

А. Смирнов. Помните, как Олег говорит: «Разве это профессия — хороший человек?» А вот формула отца Олега: цель-то должна быть в ж и з н и, а не жизнь для цели. Когда жизнь выкладываешь, как беговую дорожку, ты приходишь к цели, а потом оглянешься — позади только беговая дорожка. В противовес Олегу Игорь Грушко считает, что в жизни надо сказать что-то свое, но чтобы это «свое» было интересно людям. Вот почему сталкиваются Олег и Игорь, старый и новый лидеры класса. И ребята постепенно переходят на сторону Игоря. Олег остается один.

А. Портянко. По-моему, в «Розыгрыше» финальная сцена, где Олег — явно себе во вред — оскорбляет учительницу, то есть действует «по страсти», вопреки расчету, обнаруживая личностно-человеческие, хоть и извращенные, черты, — эта сцена незакономерна психологически. Авторам захотелось таким способом «от противного» чуточку обелить Олега: ведь порыв, даже злобный, несоединим с холодным практицизмом и приспособленчеством.

В. Ишимов. Получается так: Олег — холодный практицист, Игорь — пламя и страсть. Но там ли проходит «линия фронта» между героями? Не убежден. Игорь Грушко — тоже человек одной идеи, напористой целеустремленности. Его страсть — музыка. И во имя музыки он тоже стремится безраздельно подчинить товарищей по ансамблю. Водораздел между Игорем и Олегом лежит не в отношении к цели, а в моральной направленности усилий.

А. Портянко. Совершенно согласен! Потому что Игорь прежде всего будет «по профессии» х о р о ш и м человеком. А Олег... мотивы поведения его, категорический императив — аморальны. И он способен принести вред обществу, который перекроет, с точки зрения наших принципов, его конкретную «профессиональную» пользу.

В. Ишимов. Возможно. Но фильм переносит центр тяжести всех проблем в сферу этики, духовности. И в этом — его удача. Ибо не вытекает ли из наших размышлений, как тесно переплетены духовные поиски и взаимоотношения индивидуума с внешним миром?

В. Агеносов. Видимо, в компетенции искусства — именно это, а не пропаганда тех или иных конкретных профессий.

В. Ишимов. Хотя искусство нередко направляет усилия именно в эту сторону, убеждая

подрастающее поколение, что в любой профессии есть место творчеству. Но это — иллюзия. К сожалению, творческих профессий не так много.

Миссия искусства, по-моему, в том, чтобы помочь молодежи разобраться в реальной ситуации, помочь осознать, как на деле соотносятся желания людей с потребностями общества в различных видах труда. То есть — уберечь людей от разочарования. Карл Маркс как-то заметил, что заблуждение относительно наших способностей к определенной профессии — это ошибка, которая мстит за себя, и если даже она не встречает порицания со стороны внешнего мира, то причиняет нам более страшные муки, чем те, какие в состоянии вызвать внешний мир.

Вот почему, в согласии со своим гуманистическим складом, наше общество заинтересовано, чтобы как можно больше людей научилось оптимально сочетать свои личные планы с общественными потребностями.

Не лежит ли преодоление таких печальных явлений, как «вещизм», на путях нравственного воспитания — взращивания в людях духовности, их внутренней культуры, приобщения молодых людей к более высокому — истинно коммунистическому — сознанию, иной иерархии ценностей, где духовное стоит выше грубо материального? Конечно, это процесс длительный, он даст эффект далеко не сразу, особенно если иметь в виду большие массы людей. Но несомненно даст! Л. И. Брежнев говорил, что рост материальных возможностей должен постоянно сопровождаться повышением идейно-нравственного и культурного уровня людей, иначе мы может получить рецидивы мещанской, мелкобуржуазной психологии. Искусство же в нравственном, духовном воспитании масс — огромная сила.

Борьба против болезни вещизма, против морали приобретательства лежит не в одной лишь «зоне престижного вакуума», но среди широких кругов общества. Ибо дело здесь не только в эффективной системе воспитания коммунистической нравственности, но и в создании изобилия тех потребительских товаров, кои на торговом языке именуются «товарами повышенного спроса», то есть попросту хороших и модных вещей. «Если только часть пыла, который уходит на клеймение товарного фетишизма,— пишет известный публицист Юрий Черниченко, — на обличение корысти, меркантильности публицистика направит на утоление товарного голода,— долг бюджета рядовому человеку-труженику поубавится. А долг этот внушительный: по данным ЦСУ за 1974 год, только на сберкнижках сейчас лежит 79 миллиардов рублей, причем темп прироста вкладов — 10 миллиардов рублей в год. Миллиарды на книжках — ... это, по преимуществу, отложенный спрос трудового человека, ожидание высококачественного товара. Неистраченные миллиарды — это фонд миграции, это крайне нежелательные процессы во всей экономике. А дело не в отсутствии товаров: твердые запасы в торговле приближаются к 60 миллиардам рублей, многое так никогда и не будет продано — людям нужно хорошее, даже лучшее...»

«Нежелательные процессы в экономике...» Добавлю: и — в нравственной, духовной сфере. Ибо до тех пор, покуда приобретение высококачественной, модной, «фирменной» вещи — это преодоление некоей «полосы препятствий», покуда наша пресса вынуждена будет вести долгие дискуссии, выясняя, почему, скажем, у нас производится плохая обувь,— до тех пор вещь будет оставаться не просто вещью, полезным предметом, но — знаком социального статуса, потому что владение ею свидетельствует о формальной или неформальной, легальной или иллегальной привилегированности человека. А это, несомненно, потрафляет мещанским тенденциям среди некоторых слоев населения, способствует социально-психологическим деформациям личности. Так проблема вроде бы сугубо экономическая оборачивается проблемой духовной. Вот где, я думаю, тоже обширная нива для киноискусства.

В. Агеносов. Насчет киноискусства — бесспорно. Но почему вы считаете, что это проблема только духовности? Духовность человека ведь может выражаться и в том, что он все прекрасно понимает, самосовершенствуется

как личность, но это самосовершенствование замыкается рамками его внутреннего мира, не превращается в общеполезное дело, хотя бы потому — ну, в самом идеальном варианте! — что он неспособен действовать. Как тот самый Вадим Антоныч из фильма «Дочки-матери» — милый, обаятельный, симпатичный, но практически беспомощный, лишенный воли человек. Позволю себе сослаться на Леонида Ильича Брежнева, который говорил, что разрыв между словом и делом, в каких бы формах он ни выражался, наносит ущерб и хозяйственному строительству, но особенно — нравственному воспитанию.

В. Ишимов. Однако Л. И. Брежнев связал единство слова и дела — в рамках нравственного воспитания — с активной жизненной позицией.

С. Плаксий. И потом, от Вадима Антоновича хоть вреда не будет, он человек порядочный. А вот с субъектом бездуховным — тут ничего не гарантируешь!

Н. Мельникова. Открыто вредный — более очевиден, с ним можно бороться. А с таким, как герой Смоктуновского — равнодушным ко всему, кроме себя,— попробуй поборись: за что зацепиться? Ты, Сергей, доказываешь по принципу: плохой — лучше, чем очень плохой. Согласись, странный аргумент!

С. Плаксий. Никак не могу согласиться, что Вадим Антонович вредоносная личность. Никак! Скорее, он — жертва собственной завышенной оценки своих способностей, завышенных требований к жизни, неосуществленных надежд. Однако, полагаю, неверно приглушать стремления людей, говорить кому-то: не рвись в артисты или в ученые, возьми себе за цель ступеньку пониже. Такая линия может привести к духовному дефициту в обществе. Это тревожно. Нет, нельзя «заземлять» порыв человека, напротив — надо настраивать людей на вершины, на приобщение к профессиям, которые требуют наибольшего интеллектуального потенциала. Но, конечно, надо воспитывать молодежь в таком духе (и это нелегко): окажись кто-то не способен работать в науке или искусстве, стать математиком или биологом, или, скажем, инженером-электронщиком, он должен без трагедий выбрать профессию себе по плечу. И любое занятие, а не только престижные специальности, общество — и каждый из нас — обязано уважать.

Л. Баранова. А почему — без трагедий? В оранжерее, как сказал Михаил Булгаков, вырастают ананасы, которым страшна любая царапина. Пусть будут трагедии! Я понимаю, тебе хотелось бы, чтобы человек воспринимал потребность общества как с у г у б о л и ч н у ю потребность, как категорический для себя императив. Притом сразу и без внутренних противоречий. Однако, отрицая внутренние противоречия в личности, мы отрицаем за нею способность к развитию.

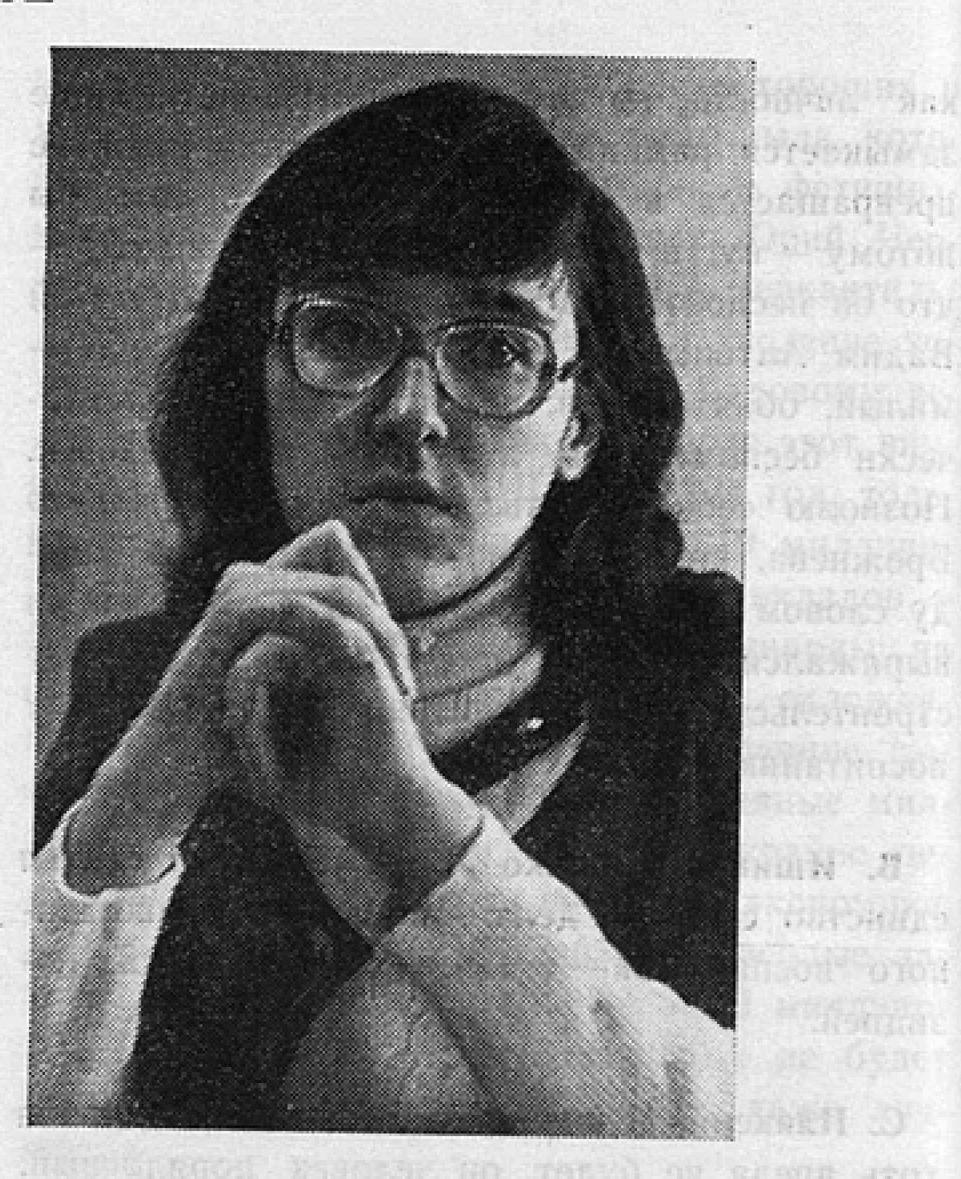
Верно: сказать человеку — будь серостью и не посягай ни на что — аморально. Пусть он стремится быть производственным лидером или звероловом (эта профессия в пирамиде престижа занимает одну из высших позиций, хотя нужно звероловов человек двести на весь Союз). Если не получится — человек обязательно станет переживать неудачу, обиду, крах надежд. Пусть он испытает трагедию. Вопрос в ином: как воспитывать в человеке внутреннюю стойкость, способность переломить себя, перебороть и — начать все заново. Недаром Маркс считал, что лишь тот выбор удачен понастоящему, который был нравственным, то есть — итогом «душевной борьбы с самим собой», размышлений о смысле человеческого существования.

И вот что я хочу возразить В. Ишимову. Профессии могут быть нетворческими лишь в экономико-технологическом плане. Морально-этическую суть этого понятия я отрицаю. С этой точки зрения нетворческих занятий нет. Даже на пресловутом конвейере. За пять лет работы в газете я в этом убедилась. Вот вам пример. Девушки работают на стекольном заводе. Делают стандартнейшую продукцию — стаканы, не отличишь один от другого. И каждый день — то же самое. Рутина. Однако у

них сложился такой великолепный коллектив, что они чувствовали себя в творческой атмосфере. Нельзя творчество в труде понимать так узко. Творчество может быть качеством не технологии, но — микроклимата. К сожалению, не могу сослаться на киноэкран — видимо, театральная драматургия в чем-то опережает кинематографическую, — сошлюсь на спектакль «Снятый и назначенный», поставленный в Театре на Малой Бронной. Не стану говорить о его достоинствах и недостатках, меня сейчас занимает иное. Там суть в том, что один руководитель ставит перед собой задачу создать институт, а другой — творческую атмосферу. Парадокс? Нет, ключ ко всему: там, где есть творческая атмосфера, никакая профессия ни для кого не будут нетворческой. Конечно, здесь прямой стык с проблемой человеческой духовности, потому что творческий, то есть гуманистический микроклимат эту духовность порождает и углубляет, рождает человеческую солидарность, талант к сопереживанию.

Способствовать этим тенденциям — для кинематографа дело куда более первостепенное, чем для любого другого искусства. Ибо кинематограф доступнее, так как по восприятию он наиболее приближен к формам самой жизни.

Не могу в этой связи согласиться с В. Агеносовым: настаиваю на определении, пусть несколько условном,— «молодежный кинематограф». Ну конечно же, не обязательно все его герои должны быть в комсомольском возрасте. Но там прежде всего должны исследоваться процессы нравственного становления молодого человека, проблемы личности и коллектива. Проблема эта неоднозначна. Да, коллектив — огромная воспитательная сила. Но коллектив коллективу — рознь. А искусство нечасто показывает о т с т а л ы й коллектив, с которым конфронтирует человек п е р е д о в ы х концепций. Если же покажет — не всегда находит «понимание» аудитории. Вспомните критические атаки на пьесу «Человек со стороны» и на фильм «Здесь наш дом». Как это так: Чешков — единственный современно мыслящий и чувствующий герой, а остальные — болото?!



Наталья Керестеджиянц

Может ли так быть — один прав, а коллектив не прав? Может. И нередко бывает. Напомню еще взаимоотношения Арвида с бригадой («Мой друг — человек несерьезный»), пассивную роль класса в столкновении Игоря и Олега в «Розыгрыше».

Да, мы строим. Но, к сожалению, во многом утратили понятие: бороться. Вот почему так полезно, чтобы молодые увидели воспроизведенную искусством борьбу нравственного с безнравственным, справедливого с несправедливым, возможность победы нравственного и справедливого в этой борьбе.

А. Портянко. Лариса Баранова права насчет борьбы. Имею в виду и внутреннюю борьбу человека с самим собой, и борьбу вовне, за идеал, за то, что ты считаешь справедливым. Обе эти ипостаси органически связаны. Если молодой человек не привык бороться с собой, какие-то свои удобства и выгоды приносить в жертву ради всего общества, он не сумеет и в обществе, коллективе, среде, борясь, добиваться поставленных перед собой целей. Ко-

нечно, речь идет о достойных целях. Не удалось, скажем, «пробиться» на интересную работу, не осуществилась давняя мечта? Да, трагедия. Но если одного она подхлестнет, заставит заново добиваться желанного,— то другой бессильно бросится в конце концов в омут обыденщины... И мы получим очередного «неудачника-самоеда», человека, который все знает, все тонко чувствует и хорошо понимает, но неспособен ни к какому активному действию.

В свое время у меня был друг, своей интеллектуальностью он превосходил всех окружающих. Но когда мне, тогда начальнику оперштаба добровольных дружин города, пришлось столкнуться с тремя хулиганами, нашими постоянными противниками, и мне понадобилась помощь,— мой друг отошел в сторонку. Потом, когда я лежал в больнице, он посещал меня и — поразительное дело! — логически точно, почти увлекательно доказал... правильность своего поступка. Он мог обосновать все что угодно, опровергнуть любой мой тезис — этот духовно развитый парень!

С. Плаксий. Интеллектуально развитый.

А. Портянко. Но ведь факт, как говорится, налицо — интеллектуальный уровень резко не соответствовал моральному.

С. Плаксий. Вполне возможно. Человек может обладать мощным интеллектом, тонко воспринимать мир по законам красоты, а нравственное чувство иметь в самом зачаточном состоянии. Но, с другой стороны, разве низкий умственный уровень равнозначен высокой моральности субъекта?!

А. Портянко. Но я хочу вернуться к разговору о фильме «Дочки-матери», об ученом-неудачнике, герое, которого играет Смоктуновский. Ты, Сергей, считаешь, что он не приносит вреда. Большой вопрос! Это было бы верно, живи он, как Робинзон Крузо, на необитаемом острове, да и то — без Пятницы. Но ведь он живет в семье, в обществе, своей пассивностью он влияет на студентов, влияет на своих дочерей. Именно его, я уверен, главная вина в том, что они выросли нравственно ущербными. А ведь у них богатые природные задатки. Помните сцену в спальне? Когда Аня и Галя, забыв о своих «контрах» с Олей, пустились в пляс, и для них исчезли условности, барьеры, установки среды, предрассудки, взаимное непонимание, недоброжелательство... Как прекрасен этот танец!.. Но вот появляются родители, и чудо естественного, непосредственного общения мгновенно исчезает. Аня и Галя вновь уходят в свою привычную скорлупу. Натуральное, полученное от природы, а может, частично и приобретенное в каких-то благотворных общениях и социальных связях, покрывается пеленой безразличия и духовности...

Л. Баранова. Да не духовность это, а спесь, гонор элитаризма.

А. Портянко. Но элитаризм-то прикрывается своей духовностью! И с ее высот интересы какой-то Оли для них, элитарных девочек, смешны, скудны...

С. Плаксий. Какая там духовность, в крайнем случае — интеллектуализм, да и то — мнимый.

В. Агеносов. Я согласен с вами до тех пор, покуда вы говорите о дочерях. Между ними и Олей нет принципиальной разницы: они одинаково бездуховны и одинаково несоциальны...

Л. Баранова. Это Оля-то несоциальна?! Она сугубо социальна, что вы, Владимир Вениаминович!

В. Агеносов. Нет. Оля выключена из социального коллектива, и вы это достаточно хорошо доказали. В ней нет духовности. Она социально активна без духовности.

Л. Баранова. А в девочках нет ни социальной активности, ни духовности.

В. Агеносов. Но вот вам Вадим Антонович из того же фильма. Он-то действительно непод-

дельно духовен. Духовен, но социально пассивен. Он — тоже зло.

А. Портянко. Большее, чем Оля.

Л. Баранова. Насчет «большего зла» — не согласна. Он — результат личностной дисгармонии.

В. Агеносов. О чем мы спорим? О том, что нельзя сводить ценность личности к одному измерению: выделять духовность или социальную активность, интеллектуализм или моральность?

В. Ишимов. Мне кажется, мы ведем спор, забыв определить суть понятий. И получается, что под одинаковыми словами мы разумеем разные вещи. Вот, например, интеллектуал, интеллектуализм — термин, принятый во всем мире. Но в России вот уже столетие существует понятие «интеллигенция», «интеллигентность», которого раньше нигде на свете не было. Под интеллигентностью всегда разумелись развитый интеллект и моральная чистота. Более того, акцент делался именно на высокой нравственности. Тем и отличается интеллигент от интеллектуала. Интеллектуал — это человек с изощренным мозгом, эрудит, но он может быть совершенно безразличен к морали. Следовательно, он — не духовен, ибо духовность обязательно включает в себя нравственность.

В. Агеносов. Но она не включает социальную активность! И только в диалектическом единстве духовность и социальная активность дают нам тот идеал личности, к которому мы стремимся.

С. Плаксий. Духовность имеет социальную природу. Поэтому нельзя противопоставлять ее социальности. Другое дело — всегда ли духовный потенциал личности преобразуется в активное действие. Однако если иметь в виду естественный процесс, то человек не может только накапливать и накапливать. Духовное богатство, взращенное им в себе, рано или поздно выводит на активную жизненную позицию.

Л. Баранова. Ну, далеко не всегда.

В. Агеносов. Большая часть современной «деревенской прозы», если вам угодно, — в ее лирическом ключе — это умиление духовным человеком. Он тонко чувствует прелесть русской природы, может даже спасти воробушка, но он совершенно не способен прийти на помощь близкому человеку, жене, облегчить ее мучительные — выше человеческих сил — заботы о девятерых ребятишках... Жена помрет, и он поплачет у нее на могилке: это — да, это — конечно. Он — созерцатель. И вот таких героев иные критики — любители «духовности», сплотившиеся в свое время вокруг журнала «Молодая гвардия», — поднимали на недосягаемую высоту. Вот это духовность, утверждали они, традиционная, дескать, русская духовность. Без всякой примеси социальной активности!

В. Ишимов. Но это же была «почвенническая» позиция, некий рецидив славянофильства. Какое же она имеет отношение к духовности в широком плане, притом — к духовности современного молодого человека?! Духовность личности я понимаю как высший синтез всех лучших свойств современного советского молодого человека. И молодого героя в искусстве.

В. Агеносов. Это вы так понимаете! А я напомню вам, какие в свое время кипели споры вокруг «звездных мальчиков». Одна сторона утверждала, что они в силу своей высокой духовности вправе свысока третировать людей и ничего не делать, другая сторона, напротив, полагала, что эти мальчики именно потому подонки, что плюют на всех и занимаются только собой. Ныне, с вышки времени, мы обрели исторический взгляд на явления, которые были персонифицированы «звездными мальчиками». Но не кажется ли вам, что, встань мы на вашу точку зрения, у нас уже не будет оснований критиковать «На край света» за то, за что его стоит критиковать? Не станет ли тогда для нас Володя идеальным героем? Р. Нахапетов ставит перед нами вопрос: имеет ли его герой право на несогласие? Лариса Баранова,

отвечая «да», основывалась на том, что Володя в своем внешнем и внутреннем движении постепенно познает нетленные нравственные ценности. В общем она меня убедила. Но все-таки: не кажется ли вам, что фильм не очень весомо показывает, как Володя познает эти истины? Что это, скорее конструкция проблемы, чем подлинное, жизненное ее решение?..

Л. Баранова. Я сказала бы иначе: в рамках фильма эту проблему можно было, вероятно, раскрыть более четко. Что же касается духовности, то я не могу не включить в нее социальную активность как естественный компонент. Например, крестьянин может быть не духовен в нашем понимании этой категории, может даже выламываться из рамок обыкновенной нравственности — скажем, бить жену. Но он социально активен хотя бы в том смысле, что он производит хлеб. Духовность же подразумевает прежде всего — развитое самосознание. Но тогда мы можем прийти к тому, что дачник, приехавший в село и восхищающийся цветущим садом, духовнее крестьянина, для которого эта красота — обыденность.

С. Плаксий. Зачем же так презрительно про дачника — дачник это ведь не социальное положение и не социальная характеристика. Дачник может быть и рабочим — ударником коммунистического труда, и талантливым ученым, и незаурядным художником. И вполне может оказаться более духовным, чем пьющий и дерущийся крестьянин.

Л. Баранова. Тем не менее факт: когда сады цветут, на селе меньше пьют.

С. Плаксий. Сильно влияет на людей прекрасное! Но разве это значит, что в деревне духовное воспитание — ненужная роскошь?

Л. Баранова. Так ведь влияние прекрасного — подсознательно. В нем — внутренняя связь с природой.

В. Ишимов. Я — о другом. Не уверен, что выращивание хлеба — всегда есть выражение социальной активности. Земледелие — занятие вековечное, и оно в свое время не мешало «идиотизму деревенской жизни». Вся суть в социальной обстановке, коллективистской обстановке сельскохозяйственного труда, в сознательном отношении к нему, в высоких его — и воспринятых крестьянином — общественных целях. В этом, конечно же, была одна из главных задач ленинского кооперативного плана. Мне кажется, вопрос этот здесь смыкается с нашим с Ларисой Барановой спором насчет творческого и нетворческого труда. Я все-таки убежден: очень большая часть человеческих занятий — весьма уважаемых и необходимых — не несет в себе творческого начала. В «Вопросах философии» два года назад была опубликована дискуссия, где пришли к определению, что творчество — это всегда созидание нового, небывалого в области материальной, либо в области духовной культуры, — в отличие от труда репродуктивного. Творческая деятельность, в отличие от деятельности репродуктивной, всегда заключает в себе момент непредвиденного, неожиданного, подчас даже казавшегося невероятным и невозможным. Недаром Л. И. Брежнев назвал талант национальным достоянием.

Творческий труд и творческая атмосфера в коллективе, о которой говорила Лариса, — это разные вещи. Тут произошла, как говорят в логике, подмена понятий. Моя точка зрения такова: в творческой атмосфере, а точнее — в комфортном моральном климате работать, конечно же, приятнее и интереснее. Здесь труд может стать для человека содержательным и не будучи по сути своей творческим.

Кстати, типов личности немало, и вовсе не все испытывают тяготение к творчеству. Есть люди со склонностью, как говорится в очень интересном сценарии В. Черных «Собственное мнение» («ИК», № 2 за 1976 год), к «простым и привычным», повторяющимся операциям. Такая работа не просто «устраивает» их — только она доставляет им удовольствие.

Повторяю: сегодня воспитательный эффект труда зависит от условий, в которых он протекает, то есть от того, как индивид воспринимает трудовой процесс, в котором участвует

вместе с товарищами, с коллективом. Но творческий труд — это на особинку. Как говорится у того же В. Черных: «Советская власть дает всем равные права, но ведь она не может дать всем равные способности...»

А. Портянко. Полагаю, что труд обладает воспитательной силой и потому, что в труде человек самоутверждается.

С. Плаксий. Если труд ему по душе.

А. Портянко. Но мы же не можем каждого обеспечить работой, которая его полностью устраивает!

В. Ишимов. Противоречие, свойственное нынешнему этапу в истории нашего общества. Однако, как уже упоминалось, закон социализма: «Свободное развитие каждого есть условие свободного развития всех». И наше общество прилагает усилия, чтобы каждый гражданин был счастлив в труде. Еще раз сошлюсь на сценарий Валентина Черных (фильм сейчас снимается), ибо в этом сценарии, на мой взгляд, социологически верно и в художественном плане увлекательно показано, как это делается в сугубо реальных условиях, на одном заводе, где стараются найти каждому работнику оптимальное — для него и для завода — место на производстве.

Л. Баранова. Это крайне важно — чтобы увлекательно. Кино просто-напросто не вправе быть не занимательным — иначе зритель от него отвернется. И часто отворачивается! «Искусство должно быть средством воспитания, но цель его — удовольствие»,— мудро писал Брехт. В нашумевших очерках В. Аграновского «Остановите Малахова», опубликованных «Комсомолкой», есть примечательная фраза: я хотел бы, пишет автор, чтобы все подобные мальчики прочитали эти очерки, но они их не прочтут... Для кино, по-моему, такой проблемы не должно существовать — по самой природе экрана. Не стану входить в социологию кинематографа — она, кстати, и небогата исследованиями по молодежной аудитории, — сошлюсь на свой недавний практический опыт. Редакция новгородской молодежной газеты провела в трех районах области эксперимент. В разосланной по сельским школам анкете содержался и такой, весьма стандартный, вопрос: кто для вас самый интересный человек в жизни или искусстве? В 70 процентах анкет были названы герои кинофильмов! Представляете? Не папы или мамы, не лица из ближайшего окружения, не известные деятели, не литературные персонажи, а — кинигерои. Даже этот частный пример еще раз свидетельствует: экран влиятелен.



Ольга Туманова

И тут хочется спросить: к кому же они обращены — картины о молодежи? Этого-то точного адреса молодежному кино частенько не хватает. На какую аудиторию рассчитан, например, фильм «Кто, если не ты?»? На людей, вступающих в жизнь? На их родителей? На членов рабочих коллективов? Никто, по-моему, не ответит. Вряд ли ответят и сами создатели картины. Никому лента неинтересна. Как неинтересен, хотя в художественном отношении

он несколько и выше, фильм «Стоянка три часа» — ни «несовершеннолетним правонарушителям», ни взрослым, которые должны им помочь. Ибо фабула тут заранее задана, воплощение иллюстративно.

Иное дело «Дочки-матери», «На край света», «Розыгрыш», «Чужие письма», «Сто дней после детства». Исследуя молодежь вполне конкретную и в социальном и в возрастном отношении, они жгуче привлекательны для сходной по параметрам аудитории. Не только для нее, конечно, но прежде всего именно для нее.

С. Плаксий. Хотя социология кино и небогата исследованиями по молодежной аудитории, такие исследования все же есть. В некоторых участвовал и я. Мы опросили две тысячи молодых рабочих, инженеров, техников, служащих в Горьком, Новороссийске, Кривом Роге, частично в Москве. Результаты оказались аналогичными данным других исследований, и поэтому можно говорить о зафиксированных закономерностях. Так вот, выяснилось, что люди в возрасте до 35 лет — это три четверти киноаудитории. Притом наиболее интенсивно посещает кино молодежь от 14 до 20 лет. Далее. Кино привлекает молодую аудиторию больше, нежели любой другой вид искусства (на втором месте — эстрада, на третьем — театр, только потом — литература).

Дифференцируем аудиторию по образовательному цензу. Чаще всего бывает в кино молодежь со средним и средним специальным образованием. Реже — с более низким образованием, еще реже — с высшим образованием. Вывод: по своему духовному, интеллектуальному, эстетическому уровню большинство прокатных картин удовлетворяет прослойку среднеподготовленного зрителя. Видимо, именно на него — намеренно или ненамеренно — и ориентируется наша кинопромышленность.

А вот как осознает, согласно нашим данным, молодой зритель различные функции киноискусства. Больше всего молодежь привлекает в кино информация, возможность расширить свое представление об окружающем мире. На второе место вышло стремление посредством кинематографа обогатить свой эмоциональный мир, эстетическое чувство. На третьем месте — желание через киноискусство понять смысл жизни. Мы хотим, чтобы искусство, воспитывая, формировало активную жизненную позицию. Но исследования показали, что лишь меньшинство молодежи осознает эту роль искусства (седьмое место). Примечательно, что на последнем месте по популярности оказалась развлекательная функция кино.

Мы спрашивали также, какие фильмы больше всего понравились (из шедших в течение года). 37 процентов опрошенных зрителей избрали фаворитами картины, оцененные экспертами как фильмы высокого идейно-художественного уровня, 49 процентов — ленты средние, 12 процентов — слабые.

Если говорить о популярности различных компонентов фильма, то они идут в такой последовательности: сюжет, игра актеров, юмор, изобразительная сторона, режиссура, музыка (притом режиссуру указало всего 5 процентов опрошенных). Следовательно, большинство дальше непосредственного восприятия фильма не идет.

Л. Баранова. То есть воспринимает фильм только в меру своего социального опыта?

С. Плаксий. Именно так. До анализа картины, до понимания творческого процесса, до осмысления того, что стоит за фильмом, большинство молодых зрителей не доходит. Мысль о том, что фильм — специфический феномен, произведение искусства большинству попросту не приходит на ум.

А. Портянко. Вот и возникает нередко между массовым зрителем и профессиональной критикой «вилка» в оценке фильма: скажем, журнал «Советский экран» его хвалит, а публика остается равнодушной; или наоборот — журнал картину по заслугам ниспровергает, а зритель в кинозалах принимает на «ура».

С. Плаксий. Правильно. Это — тревожная коллизия. Имя ей — эстетическая безграмот-

ность. Поэтому главный вывод, к которому мы пришли, проанализировав результаты исследований, таков: если мы хотим, чтобы «зерна» киноискусства — идейные, духовные, интеллектуальные, этические, эстетические — падали на благодатную, восприимчивую почву в умах и душах массового зрителя, чтобы они давали всходы, а не пропадали втуне на солончаках и в бесплодной пустыне, — если мы хотим этого, то обязаны развернуть гигантскую работу по обучению, подготовке, совершенствованию молодежной аудитории. Последовательную и систематическую. Кое-где, например, в Эстонии накоплен ценный опыт: там курс кино факультативно преподается уже много лет в средних школах, пользуясь огромной популярностью. И трудно переоценить недавнее правительственное постановление, согласно которому подобный курс будет введен повсеместно.

●

Страна вступила в шестидесятый год Великого Октября. Жизнь и работу каждого из нас и всех вместе определяют идеи XXV партийного съезда. Съезда, который и в Отчетном докладе Генерального секретаря ЦК КПСС Леонида Ильича Брежнева и в прениях высоко оценил место советского искусства в движении советского общества развитого социализма к коммунизму. Вполне понятно, ибо художественной культуре присуща особая сила влияния на человека, и потому она — на переднем крае битвы за воспитание молодого поколения, за коммунистического человека. Задачи искусства, прежде всего — кинематографа, в этой битве многообразны. Ведущая из ведущих — способствовать с о з н а т е л ь н о м у, органическому усвоению коммунистического мировоззрения и нравственности.

Эта задача восходит к чеканной ленинской формулировке, которой основатель Советского государства определил долг советской молодежи: «...Уменье взять себе всю сумму человеческих знаний, и взять так, чтобы коммунизм не был бы у вас чем-то таким, что заучено, а был бы тем, что вами самими продумано, был бы теми выводами, которые являются неизбежными с точки зрения современного образования».

Пятьдесят шесть лет прошло с того дня, когда Владимир Ильич Ленин произнес эти исторические слова со сцены зала на Малой Дмитровке. И на каждом этапе советской истории они снова обретали новизну и злободневность, сверкали для каждого нового входящего в жизнь и борьбу поколения новой гранью мудрости и провидения.

Сегодня и применительно к киноискусству мысль Ленина конкретизирована в призыве Л. И. Брежнева, обращенном к советским мастерам экрана — будить фильмами мысль, помогать глубже осознать смысл эпохи.

Именно под таким углом зрения шел в «Клубе молодых» «ИК» спор о молодом герое нашего времени.

Конечно же, спор этот не мог — да и не ставил себе целью — охватить все стороны многообразной и сложной проблемы — участие киноискусства в формировании коммунистической личности. Однако разговор сосредоточился вокруг некоторых весьма, нам кажется, существенных узлов темы.

Прежде всего — вокруг вопроса об эстафете поколений, об усвоении молодыми духовных и идейных ценностей, накопленных отцами и дедами. «За шестьдесят лет развития по пути Октября в нашем обществе утвердились, — говорится в Постановлении ЦК КПСС «О 60-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции», — замечательные социалистические традиции, в которых закреплен богатейший опыт революционной борьбы и созидания. Бережно хранить эти традиции — значит творчески развивать их».

Как раз на этой проблеме, особо выделенной в партийном документе, — к а к хранить и развивать традиции, и делали упор участники дискуссии.

Мы надеемся, что дискуссия эта заинтересует и кинематографистов и зрителей — читателей «Искусства кино», независимо от возраста и занятий, ибо облик Молодого Героя, завтрашнего хозяина страны, не может не волновать всех. Мы ждем, что в дело вступят новые авторы и, объединив наши силы, мы продолжим спор!

В. Трошкин

Молодые кинодокументалисты: задачи, проблемы, творческие перспективы

Сегодня, как и вчера, советские кинопублицисты находятся в авангарде борьбы за новые рубежи коммунистического строительства. С камерой в руках пишут кинолетопись современности, запечатлевая подвиги советских людей, о которых Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев на XXV съезде партии сказал: «...каждое утро десятки миллионов людей начинают свой очередной, самый обыкновенный рабочий день: становятся у станков, опускаются в шахты, выезжают в поле, склоняются над микроскопами, расчетами и графиками. Они, наверное, не думают о величии своих дел. Но они, именно они, выполняя предначертания партии, поднимают Советскую страну к новым и новым высотам прогресса».

Документалисты могут гордиться тем, что участвуют в создании коллективного портрета строителя коммунизма — человека нового мира, человека высокой идейной убежденности, нравственной чистоты. Десятки прекрасных лент, снятых на разных студиях страны,— тому подтверждение.

Однако, отдавая должное сделанному, мы понимаем всю справедливость указаний партии, обращенных к работникам кино в Постановлении «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», в котором отмечалось, что нами еще не используется все богатство художественных средств для создания впечатляющего образа современника.

На студиях страны ежегодно выпускается 40—45 полнометражных и более 600 короткометражных документальных и научно-популярных фильмов. На их производство и тиражирование затрачиваются десятки миллионов рублей, уходит 30 процентов всей кинопленки. Цифры немалые! Стоит подумать, правильно ли мы расходуем эти средства, достаточна ли ответственность кинематографистов и, в частности, молодых, перед зрителем, перед государством? Эффективно ли молодые используют свои силы, свой талант? Насколько их произведения отвечают современным задачам киноискусства?

С этой точки зрения прежде всего мне бы и хотелось поразмышлять о молодом пополнении нашего документального кинематографа, пополнении, которое пришло в последние годы и которое принимает ныне эстафету от старших.

Надо сказать, что советское документальное кино во многом своими успехами, своим новаторством обязано успеху молодых. Ведь если вспомнить историю нашей кинопублицистики, то именно молодые энтузиасты (ныне ставшие классиками) утверждали в 20-е годы документальную кинематографию как новый вид «коммунистической расшифровки окружающего мира». Молодые активно боролись за новое, передовое — как в кино, так и в жизни. Назову здесь лишь имена Вертова, Копалина, Кармена, Медведкина, Кристи... Разные поколения молодых сыграли заметную роль в развитии документального киноискусства. В основе их успехов — постоянная помощь старших товарищей, учителей, прошедших огромную жизненную школу, опаленных огнем Великой Отечественной войны. Молодежь высоко ценит их гражданский и нравственный опыт, хорошо понимая, что именно он послужил залогом творческих завоеваний, тех принципиальных удач, которые навсегда останутся в истории советской кинопублицистики.

Лучшие ленты последних лет, сделанные молодыми кинематографистами, свидетельству-

---

В основе статьи — доклад на 2-м Всесоюзном совещании молодых кинематографистов

ют о том, что молодые документалисты, выполняя ответственные задания партии, стремятся идти в ногу со временем, обживают его «горячие точки». Кинообъективы нацелены на важнейшие стройки страны, молодые авторы рассказывают о самоотверженном труде советских людей на БАМе и в Тюмени, на КамАЗе и Саяно-Шушенской ГЭС, на казахстанской целине. Главным героем картин является наш современник, труженик и созидатель.

В последнее время я посмотрел немало фильмов молодых кинематографистов разных студий. И как правило, удачу лент предопределял интерес к человеческой судьбе, умение запечатлеть характер, черты личности.

Вот, например, ленты иркутского режиссера В. Хоменко — «Мосты» и «Бригада Шубина». Первая посвящена молодым строителям Байкало-Амурской магистрали. Ее название имеет в виду не только мосты, возводимые через реки, но и те, что перекидываются от человека к человеку, от поколения к поколению. И режиссеру удалось раскрыть эту мысль через живые характеры людей, через человеческие отношения. Современный киноязык, четкий ритм, своеобычные ракурсы, яркие синхронные диалоги и монологи героев выделяют эту картину и свидетельствуют о том, что делалась она талантливым художником. В фильме ощущаешь обаяние и живой нерв молодости.

Во второй картине режиссер затрагивает интересную производственную проблему: бригадир Шубин окончил институт, но не уходит из своей бригады на руководящую инженерную работу, а вместе с молодежью настойчиво ищет пути повышения производительности труда, пытается определить: как по-настоящему заинтересовать в этом рабочего. В фильме убедительно показаны взаимоотношения внутри коллектива, атмосфера творческого содружества. В новом свете прорисовывается личность рабочего человека, думающего о выгоде не для себя — для общества.

Когда говорят: «героика повседневного», я вижу людей, прежде всего глубоко преданных тому делу, с которым их связала судьба. Таков и бригадир Шубин из фильма В. Хоменко, человек активный, ответственный. Думаю, это главная примета эпохи, в которую мы живем. «Ничто так не возвышает личность,— говорил на XXV съезде КПСС Л. И. Брежнев,— как активная жизненная позиция, сознательное отношение к общественному долгу, когда единство слова и дела становится повседневной нормой поведения». И публицистика наша, как никогда раньше, должна способствовать повышению трудовой и общественной активности людей, показывая человека долга, человека слова и дела, человека страстной коммунистической целеустремленности — крупным планом.

В этом смысле отрадным фактом можно считать появление такой картины, как «Председатель Малинина». Ленинградский режиссер Н. Обухович вместе с оператором В. Дьяконовым долгое время вели кинонаблюдение за своей героиней, стараясь создать на экране ее живой человеческий портрет. Председателя колхоза Малинину зритель увидит в рабочем кабинете, на разных участках сельскохозяйственного производства, в колхозном клубе, где она с подругами поет русские песни, дома, за чашкой чаю... Из разных штрихов и деталей слагается образ человека, который на своих плечах вынес всю тяжесть войны, трудности крестьянской работы, особенно в послевоенное время, но сохранил, не расплескал доброту к людям, радость жизни.

Есть, правда, в этом фильме и определенные пробелы, подчас о некоторых существенных сторонах жизни и деятельности героини приходится догадываться — перед нами скорее поиск в жанре портрета, чем законченный портрет. Но главное схвачено верно. И этим ценно экранное знакомство с Прасковьей Малининой. Тем более что живые человеческие зарисовки на нашем документальном экране не столь уж часты. Не всегда удается установить ту близость между автором и героем, которая обещает рождение яркого и достоверного образа современника. Так, как это было у В. Лисаковича с бывшей разведчицей Катюшей, у М. Зеликина с Терентием Мальцевым, у Г. Франка — с председателем колхоза Каулинем.

С вниманием стоит отнестись к работе молодого режиссера ЦСДФ Ирины Свешниковой. Важно отметить не только ее фильм «Уроки Братска» — в нем наряду с достоинствами есть свои недочеты, но уже самый характер подхода к творческой задаче, когда автор сумела по-своему сориентироваться в материале, нашла путь его осмысления, ценен. Заинтересовавшись сложным комплексом проблем, связанных со строительством новых городов, И. Свешникова поехала в Братск и, ознакомившись с реальным положением дел, сняла вместе с молодым оператором А. Минаевым фильм-размышление над просчетами, что были допущены при сооружении сибирского города. В беседах-интервью с рабочими, учеными, партийными работниками идут поиски ответов на те актуальные вопросы, от правильного подхода к которым зависит судьба будущих архитектурных и градостроительных решений, а следовательно, удобство и комфорт жителей новых городов. Фильм целенаправлен, заставляет думать над проблемами важного народнохозяйственного значения.

В документальном кино особенно плодотворно воздействие с помощью извлекаемых из жизни уроков. Тем более если речь идет о вопросах нравственных. Обязанность кинодокументалиста активнее бороться с рецидивами мещанской морали, с несознательным отношением к делу и общественному долгу, с пьянством, хулиганством, тунеядством. Очень нужны картины подобного рода. Однако в последнее время за них берутся немногие из молодых. Тем большей поддержки заслуживает инициатива совсем молодого режиссера А. Опрышко. Обратившись к такому негативному материалу, как алкоголизм, пьянство, А. Опрышко в содружестве с журналистом В. Аграновским сделал на ЦСДФ две картины — «Отрезвление» и «А где тут у вас море?». Публицистически острые ленты привлекают внимание зрителей к явлениям, требующим решительного общественного порицания.

Среди молодых, которые ведут поиски в современной тематике, я бы назвал также режиссеров М. Арипова, И. Григорьева, П. Унгуряну, С. Маркова, С. Стародубцева, Е. Гинзбурга, Ю. Занина, операторов В. Дьяконова, Ю. Александрова, М. Масса, В. Цеслюка, В. Никонова. В своих героях они выделяют черты, присущие человеку новой социалистической формации.

Сегодня документальное кино не может довольствоваться мгновенной, как моментальная фотография, зарисовкой, выхваченной из «потока жизни». Оно стремится познать сущность человека, проникнуть в глубь характера, постичь психологию личности. В лучших лентах это удается. Но как часто экранный герой выглядит беднее, бледнее того реального прототипа, с которым приходится сталкиваться в повседневной деятельности. Происходит это потому, что авторы, в том числе молодые, нередко не дают себе труда пойти дальше фиксации житейского факта, не стремятся глубоко осмыслить его, установить с героем необходимый человеческий контакт, предполагающий взаимное доверие. Некоторые режиссеры полагают, что стоит им, скажем, взять у героя интервью, поговорив с ним о «чем-нибудь», и это уже само по себе внесет живую ноту в фильм, обеспечит путь к его успеху. Но поверхностный разговор «о чем-нибудь» и приводит к тому, что на экране появляется серенькое «что-нибудь» — не больше.

В последнее десятилетие искусство документального фильма вышло на новые рубежи, перейдя границы непосредственного отражения событий, прямой их фиксации. Понятие «экранный документ» значительно расширилось и углубилось, оно подразумевает не просто отображение реальности, а непременное участие в этом процессе самого художника, аккумулирующего социально-политический и нравственный опыт народа. Вот почему ведущие наши мастера кинопублицистики выступают не просто хроникерами и даже не комментаторами явлений, а становятся как бы живым действующим лицом исследуемых событий. Именно так воспринимаются фильмы «Чужого горя не бывает» и «Шел солдат...» К. Симонова, ленты Р. Кармена «Пылающий континент» и «Сердце Корвалана», где со всей ясностью проявлена гражданская позиция авторов.

Нынешний зритель нетерпимо относится к дидактике, нравоучениям, к холодной иллюстративности экрана; яркий образно-эмоциональный ряд — условие удачи фильма, путь к которой лежит через преодоление сложившихся трафаретных решений и привычных схем. Не расставшись с мертвыми стереотипами, убивающими любой интересный замысел, не объявив непримиримый бой конъюнктурной поделке, перечислительной скороговорке, равнодушному ремесленничеству, мы не сможем двигаться вперед.

И здесь, конечно же, весомое слово должно принадлежать молодым, поскольку с молодостью мы всегда связываем присутствие новизны, свежести взгляда, открытие еще не выявленных возможностей.

Молодой кинематографист, начинающий работать в документальном кино, не должен рассчитывать на одну только актуальность материала. Что греха таить, мы знаем, как на этом «коньке» выезжали некоторые документалисты, не ставящие перед собой серьезных идейно-творческих задач, довольствующиеся лентами описательными, чисто фактографическими. До сих пор чрезмерная фактографичность, однозначность и схематичность экранных образов являются барьером, мешающим выйти на простор активных и глубоких художественных поисков, поскольку привычка к укоренившимся стандартам неизбежно порождает известную настороженность к необычному, не апробированному в искусстве.

Все это, конечно, вносит дополнительные трудности в творческие поиски молодежи. Но диалектика искусства обязательно подразумевает в молодых, приходящих на смену старшим, смелость, способность на риск, на дерзание. Если хотите, не только развитие предыдущего опыта, но кое в чем и известный его пересмотр.

Я уже говорил о положительных чертах некоторых недавних фильмов, сделанных молодыми документалистами. А если обратиться чуть в прошлое и вспомнить такие картины, как «Без легенд», «До свидания, мама», «Лучшие годы нашей жизни», «Взгляните на лицо», «Замки на песке» и некоторые другие, созданные в свое время молодой сменой кинематографистов, то тезис о поиске и творческом азарте молодежи получит дополнительное подтверждение.

Однако, как ни печально об этом говорить, наши надежды на нынешнее молодое поколение кинодокументалистики пока еще должным образом не оправдываются. Заметных дебютов в кинопублицистике значительно меньше, чем в игровом кино, хотя, казалось бы, право на самостоятельную работу над хроникальной лентой в одну-две части завоевать легче, чем получить постановку полнометражного художественного фильма. В чем тут дело, почему сегодня мы не можем заявить о мощной «новой волне» документального кино, не можем в полный голос говорить о новом качестве, которое привнесли в нашу кинопублицистику ее молодые силы?

Начну с того, что среди недавних студентов еще встречаются эдакие стареющие молодые — от студенческих лет они сохранили лишь способность отрицания тех или иных творческих принципов, но не сумели предложить ничего своего, продуманного и прочувствованного. По счастью, не они определяют моральный и творческий климат в молодом документальном кино. Но балласт этот тем не менее дает себя знать и в какой-то степени свидетельствует о пробеле в воспитании молодых кинематографистов, пробеле, о котором я не могу не сказать с известной тревогой.

Опыт становления личности художника показывает, что документалист всегда начинается с гражданской, общественной позиции, с тех мировоззренческих принципов, что становятся во главу угла работы современного кинопублициста. Только при такой социальной активности поиски молодого художника естественно сольются с запросами времени, с движением кинематографа в целом.

Как раз здесь и хочется предъявить серьезные претензии молодежи документального кино, сказать о недостаточно глубоком, заинтересованном отношении к окружающей действительности, о той ее общественной инертности, с которой приходится сталкиваться в повседневной жизни киностудий.

К сожалению, есть такие молодые документалисты, что считают, будто они растеряют свой талант, свою самобытность, если станут тратить время на общественные дела, начнут активно участвовать в жизни своих творческих коллективов. Молодые на студиях редко говорят и спорят о выпускаемых фильмах, предпочитают не вступать в открытую борьбу с явными недостатками на производстве, ждут, что все им принесут на «золотом блюдечке». Иногда молодой художник бурно доказывает, как необходим ему творческий союз, как он нуждается в нем, но только стоит ему попасть в члены союза, как он моментально забывает о своих словах и отходит в сторону от общих дел, занимается только собой. Не знаю, как на других студиях, но у нас на ЦДСФ есть режиссеры и операторы, не проявляющие вкуса к работам своих товарищей, к игровым фильмам своих коллег, они не увлекаются смежными искусствами, мало читают, в том числе и специальную кинолитературу. Так и проходит жизнь в скорлупе узких личных интересов.

А ведь жизненная позиция, общественный пафос, эстетические пристрастия и эрудиция художника неминуемо проявляются в его произведениях. Стоит ли удивляться, что на экране мы встречаемся с лентами, пассивно регистрирующими те или иные события.

Порой приходится просто недоумевать: берет молодой режиссер интереснейший, мало исследованный материал, позволяющий сообщить зрителю богатую информацию и о людях, творящих новое, и о цели, огромном экономическо-хозяйственном значении их усилий, а на экране — не скрепленные живой мыслью, разрозненные, бледные по содержанию кадры, в лучшем случае отмеченные профессионализмом операторской работы.

Как досадно такое безразличие к проблемам современной жизни. Подобные ленты не способны ни информировать по-настоящему зрителя, ни увлечь размахом важных дел. Где уж тут говорить о разведке нового, которую больше всего ждешь от молодого художника.

Здесь снова придется напомнить об опыте старших, о той гражданской активности и творческой одержимости, которые были присущи Дзиге Вертову, Илье Копалину, Роману Григорьеву, которые всегда отличали и отличают, например, Александра Медведкина, Романа Кармена, да и многих, очень многих других мастеров теперешнего среднего поколения, неизбежно переплавляясь в яркие, эмоционально насыщенные образы их прекрасных картин.

Убежден, что истинная увлеченность созвучными времени идеями и замыслами толкает на еще более интенсивные поиски в области формы, к совершенствованию профессионального мастерства.

Между тем профессиональный опыт молодых документалистов еще нуждается в серьезном обогащении новыми средствами, в более уверенном освоении отдельных элементов профессии. Даже в хороших картинах молдавских документалистов, отмеченных интересным поиском, бросаются в глаза типичные, лежащие на поверхности просчеты.

Многотемье, неумение выделить, акцентировать главное; излишнее многословие и велеречивость в картине «Пульс времени» (режиссер П. Унгуряну). Претензия на философичность при явно недостаточной глубине размышлений, склонность к излишней постановочности некоторых сцен, снижающая достоверность материала в фильме «Твой ребенок» (режиссер В. Друка).

А пресловутое «утепление» бесстрастного изобразительного ряда «задушевным» дикторским текстом, даже в тех случаях, когда это не соответствует природе материала?

А музыкальное оформление? Эти сменившие медь симфонических оркестров гитарные переборы эстрадных ансамблей, повсюду насаждающих свои синкопические ритмы, хотя иным кинокадрам подобная музыка противопоказана...

Все эти распространенные недостатки и ведут в царство новых шаблонов, с которыми прежде всего и больше всего воевать-то надлежит именно молодежи!

Хочется надеяться, что пробелы в идейно-художественном становлении молодых кинодокументалистов временны, что общими уси-

лиями мы сумеем их преодолеть, и молодая кинопублицистика действительно займет место в авангарде нашего документального кинематографа, создающего экранную летопись времени. От молодых во многом зависит, чтобы летопись эта была по-настоящему правдивой и увлекательной.

Мы немало и, думается, справедливо говорим об организации проката документальных фильмов, выражая свое недовольство тем, как обстоит дело с показом наших картин зрителю. Да, тут много нерешенных вопросов организационно-финансового порядка. Но давайте посмотрим на проблему с другой стороны и честно признаемся: многие документальные фильмы просто неинтересны зрителю. В них мало, как я уже говорил, увлекательной информации, подлинной новизны, хорошей сенсации, наконец, недостает такого важного элемента, как зрелищность. Мало интересных, самобытных размышлений.

Как видим, тут прежде всего надобно, как говорил Крылов, «на себя оборотиться». Но, конечно же, существуют и объективные причины, связанные с условиями производства.

Как обычно складывается начало работы молодого документалиста? Очень редко молодой режиссер или оператор приходит на студию со своей выношенной, выстраданной темой и получает возможность ее осуществить. Чаще всего начинающий документалист механически включается в производственный поток, который почти неизбежно втягивает его в русло привычных тем и решений — возможность эксперимента здесь самая минимальная. Привычному «среднему уровню» в работе молодых способствует и сам метод тематического планирования документальных фильмов, не учитывающих конкретных творческих интересов, индивидуальных особенностей и возможностей тех, на кого ориентируется план. Я думаю, что справедлива также просьба молодежи, высказанная на 2-м Всесоюзном совещании молодых кинематографистов, внести в тематический план резервные темы, которые будут определяться заявками молодых.

Постановление ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью» предусмотрело организацию специального экспериментального молодежного творческого объединения. Такое объединение в области игрового фильма сейчас создается на базе киностудии «Мосфильм». Молодежь документального кино тоже нуждается в экспериментальном объединении — оно может послужить тем трамплином, который поднимет работу молодых на новый уровень.

Для нормального процесса развития искусства кинопублицистики необходим приток свежих сценарных сил. Между тем сценаристов документального кино не готовят ни ВГИК, ни Высшие сценарные курсы. Вот и появляются на студиях в качестве авторов случайные, не подготовленные к этой специфической работе люди, что прямым образом влияет на качество фильмов.

В творческой судьбе молодых кинодокументалистов должна быть больше заинтересована наша критика. Сейчас молодым не хватает ее своевременной профессиональной помощи и заботы, а также взыскательного спроса.

Наверное, можно было бы остановиться и на ряде других вопросов, в той или иной мере сопрягающихся с творчеством молодых документалистов, с перспективами их дальнейшей работы. Неизбежно возник бы разговор о такой работе и на телевидении, которая исключала бы повторы, дублирование, об атмосфере в творческих коллективах, которая не всегда складывается нормально и благоприятно для молодых. Однако всех проблем не затронешь. Важно было выделить решающие узлы в творческой и организационной системе работы молодых кинопублицистов.

Для молодых должны быть созданы самые благоприятные условия творчества — об этом прямо сказано в Постановлении ЦК КПСС. Постановление уже претворяется в жизнь, многое делается для того, чтобы работа молодых протекала в доброжелательной, способствующей дальнейшему творческому росту обстановке. Тем более мы вправе ждать от молодежи документального кино произведений, отмеченных партийной страстностью, гражданской целеустремленностью, яркой художественной образностью — произведений, участвующих в коммунистическом строительстве.

«Ключ без права передачи»
«Слово для защиты»
«Раба любви»

Т. Мамаладзе

Сочинение на неожиданную тему

«КЛЮЧ БЕЗ ПРАВА ПЕРЕДАЧИ»
Сценарий Г. Полонского. Постановка Д. Асановой. Операторы Ю. Векслер, Д. Долинин. Художник В. Светозаров. Композитор Е. Крылатов. Звукооператор К. Лашков. «Ленфильм», 1976.

Тема сочинения? Секрет...

Сквозь толстое, с декоративной насечкой дверное стекло не разглядеть лиц — только движения, жесты, милые, угловатые, кокетливые, порывистые... В молочно-голубой пелене непроницаемого стекла возникают силуэты, очертания жизни, а какой, в какое русло устремляющейся — неизвестно. И лишь титры с поименованием действующих лиц подсказывают, что в который уж раз нам предстоит посмотреть фильм о школе.

Какой? Пока секрет. И хорошо, что так, ибо с некоторых пор фильмы «о школе» утратили зерно тайны. Той тайны свершающейся на наших глазах жизни, что, открываясь исподволь, входит в сознание постижением чуда искусства.

...Есть вековечные темы сочинений по литературе. От учебника к учебнику, от педагога к педагогу переходят они незыблемым наследием рутинного мышления. Чацкие, Онегины, Печорины, герои «Поднятой целины» и «Молодой гвардии» с какой-то механической виртуозностью растасовываются по клеткам календарных школьных планов. Добродетели, недостатки, порывы души, сомнения, «мильон терзаний» — все обособляется жесткой схемой, снабжается ярлыками с заранее проставленной «ценой» и «артикулом». И вот откровения, даруемые искусством, в таких случаях низводятся до уровня бездуховного потребления бесспорных истин. Искусство пробуждения в растущем человеке деятельной мысли подменяется ремеслом пассивной передачи общеобразовательной информации.

Тот, кто хоть как-то приобщался к проблеме, знает: бой против школьной рутины, бой за учителя-новатора, однажды начавшись, продолжается. И все чаще искусство обращается к современной школе.

Не случаен этот интерес. Не случайно именно на школу направлены прожектора искусства. Общественное развитие закономерно привело общественную мысль к осознанию простой истины: это главное, начальное в системе формирования нового человека звено. Закалить, укрепить его — значит предопределить успех «строительства души и ума» гражданина будущих времен.

Кинематограф чутко уловил проблемную остроту темы.

«Школьный фильм» утвердился в лексиконе критики и в зрительском сознании как стойкое понятие. В иных случаях, увы, — как стойкий стереотип. Бывает, что наше кино «пишет сочинения» на темы современной школы, по-школярски используя набор готовых средств, решений и приемов. Впрочем, и хороших работ немало, хотя инерция штампа все норовит увести новаторское прочтение темы — и уводит иногда — в проложенное потоком среднего «школьного фильма» русло.

Правда, схема сама по себе тоже представляет немалый интерес. Во-первых, так или иначе она фиксирует некие объективные жизненные закономерности: появление «нестандартных» педагогов, их противостояние рутине; утверждение в школьной среде столь же «не-

стандартного» ученика, интеллектуала-умницы — часто он конфликтует с классом и учителем-доктринером и не всегда находит пути к умному наставнику или сверстнику. Во-вторых, изучение схемы обнаруживает общую для многих школьных фильмов тенденцию: школа в них — не часть материка, не полуостров даже, а остров в бескрайнем, но безмятежном море. Остров, конечно же, обитаем, населен действующими лицами, но каковы их связи с материком, с «внешним миром» и как этот мир преломляется в их характерах, действиях, поступках — мы не знаем. Иными словами, стремление углубленно исследовать жизнь школы со всеми ее коллизиями и конфликтами приводит к экранной изоляции ее от жизни общественной. Артикул с жестко проставленным наименованием «школьный» приложен ко всему — даже к нравственным конфликтам отнюдь не местного, локального происхождения. Остров так и остается островом, покинуть который и проложить курс к материку, связать их единой нервущейся связью наш кинематограф пока решается редко. Традиционная двуединая формула «школа и жизнь» обрывается на связующем звене...

Теперь вот «Ключ без права передачи»...

...Силуэты в пелене непроницаемого стекла еще ничего не говорят нам о теме сочинения. Создан настрой, вызвано чувство ожидания... И уже есть интерес к тому, что происходит там, за дверью. Какие лица у этих ребят, чьи силуэты и движения, милые, угловатые, кокетливые, порывистые, возникают по ту сторону стены?

Но желанное знакомство предварит другое лицо. Новое лицо в школе и — в кино о школе.

«Большинство ребят еще не знало Назарова... И он не вызывал к себе особого интереса, когда шагал среди половодья перемены рядом с заместителем директора по воспитательной части. «Чей-то родитель или чей-то представитель», — так, наверное, думали, если думали о нем вообще».

Начало литературного сценария, а вслед за ним и фильма, и впрямь не вызывает особого интереса к фигуре Кирилла Алексеевича Назарова. Похоже, никаких более пространных характеристик сценарист Г. Полонский выдавать ему не собирается, а режиссер Д. Асанова и актер А. Петренко, соглашаясь с ним, принимают внешнюю обыденность героя как главную его портретную краску. Вот только кожанку из сценария, слишком уж прямо намекающую на «нешкольное» происхождение Кирилла Алексеевича, на то, что он чужак здесь, «человек со стороны», заменяют обыкновенным костюмом с ромбиком выпускника военной академии на лацкане пиджака.

Высокий, грузноватый мужчина, неторопливый в движениях и высказываниях, внимательно слушающий собеседника, многое замечающий и умеющий, видимо, настоять на своем. Без нажима, без командирских ноток в голосе. Уже немало достоинств заявлено, но опять-таки столь непривычно мягко, исподволь, что глазу сложно бы не за что зацепиться. Ну, полковник в отставке, назначенный директором школы. Что еще узнаем мы о нем в минуты знакомства? Заметил разбитое стекло, предложил вставить новое; отказался от «тронной речи» в актовом зале, высказав пожелание познакомиться с каждым классом в отдельности...

Так обозначится композиция фильма: директорский обход школы поможет узнать действующих лиц, а также — приблизиться к конфликту, который зреет в 10-м «Б», готовый взорвать видимый покой всей школы, спокойствие ее обитателей, взрослых и юных. Но если уж быть совсем точным — не один конфликт зреет, а множество, ибо таков 10-й «Б», класс взрывоопасных личностей. Бикфордов шнур — в руках классной руководительницы Марины Максимовны.

Вот уж на кого не жалеет сценарист штрихов и красок! «Что-то задиристое посверкивало в ее глазах. У нее мальчишеская стрижка, худая шея, великоват рот, косметики — ноль. Глаза говорили как-то явно и серьезно о присутствии духа в хрупком ее теле, так что мужчин это могло даже отпугивать, но художник не прошел бы мимо».

... И не прошел. Как-то уж очень откровенно в этом литературном портрете, в этом четком, с нажимом, подчеркивании духовности учителя

сквозит стремление автора выделить человеческую и профессиональную незаурядность Марины Максимовны, ее присутствие в жизни и в фильме как знак и символ будущей всеобщей духовности, как жажду духовности и — надежду на утоление жажды. И как будто бы самой хрупкостью вместилища духа она противопоставляется сильной, мускулистой фигуре Кирилла Алексеевича.

В фильме сходство со сценарным портретом Марины Максимовны нарушено. Косметики, действительно, ноль, но тело отнюдь не хрупко и красиво какой-то завершенной девичьей гибкостью. Марина Максимовна Елены Прокловой (роль эта внесла в палитру актрисы новые, прежде не появлявшиеся краски) юна: в этом, наверное, истоки ее близости с 10-м «Б». Она не желает преград между собой и классом, и здесь ее юная внешность на руку. Та же, что и у ребят, манера одеваться, танцевать в ней естественна. Только вот на руках пятилетний Антон, а в голове, помимо забот о 10-м «Б», — думы матери-одиночки. В этом она такая, как все. Не миновали ее ни хозяйственные закупки — приходится тащить домой огромную банку с маринованными помидорами, ни стирка по вечерам. Эти самые помидоры и постирушка как-то уж очень контрастно оттеняют незаурядную духовность Марины Максимовны. По этой линии и проходит своего рода размежевание между нею и остальным педколлективом. «Химичка» Эмма Павловна

«Ключ без права передачи».
Кирилл Алексеевич —
А. Петренко (в центре)



большая мастерица пироги печь, но на вопрос, за что академик Семенов получил Нобелевскую премию, ответить не может. А Марина Максимовна ходит с классом на «Макбета» и в годовщину гибели Пушкина ведет ребят к дому на Мойку — слушать поэтов. Вообще надо заметить, что в фильме много стихов, как, впрочем, и поэзии, чувства и духа ее. Но и прозы в нем предостаточно. Собственно говоря, Асанова с уверенным режиссерским мастерством весь фильм строит, как чередование «стихов» и прозы. Сцены «поэтические» сменяются эпизодами бытового, «заземленного» содержания, а потом снова стихи, музыка, огонь в глазах и — опять мелкие заботы, бескрылые дела. Череда эта отнюдь не безмятежна, конфликт все нарастает, и даже внутри отдельных эпизодов обнаруживается водораздел. Но было бы неверно поспешать с выводом, что для режиссера это единственная возможность обосновать свою позицию и выразить ее эффектно, хотя и слишком прямо. Вопрос о соотношении «стихов и прозы» в фильме — принципиальный вопрос, однако за ним открывается не менее существенный: как художник понимает истинную поэзию, в чем видит ее, кого и как наделяет ею. Но прежде чем фильм вплотную подойдет к этой теме, мы побываем на уроке Марины Максимовны и послушаем, какую тему обсуждает класс: «Что бы ты сказал человечеству, если бы тебе была предоставлена такая возможность?»

Допустим, такая возможность классу предоставлена. Ну, что бы в самом деле он сказал человечеству? Глобально абстрактная идея бесконечно далека от житейской практики, оторвана от конкретного человека. Не послужит ли это нам ключом к образу и характеру самой учительницы? Она молода, и в ее методе больше от «литературы», чем от реальной жизни. Показательно, что класс, принимая предложенные ему правила игры, так или иначе оспаривает самую возможность беседы со всем человечеством. Нет, никто не протестует — всем мила такая игра. Однако кому-то диалог со всем человечеством кажется технически невозможным, кому-то — невозможным по существу. Ведь люди — разные, и у каждого свои беды и радости, и каждый хочет и вправе услышать свое. Но так или иначе, а Марина Максимовна добилась своего: класс начал мыслить. И сколько в классе ребят, столько лиц и столько характеров, и столько ответов, непохожих, неординарных, прекрасных этой своей непохожестью. Велик соблазн раскрыть монтажные листы и цитировать ответы, останавливает опасение развеять обаяние этого коллективного творчества, этого чуда пробуждающейся у нас на глазах мысли. Ибо вне светящихся мыслью и радостью лиц, увиденных нами на экране, анкета — не более, чем пропись. А кадры диспута овеяны глубоким и взволнованным дыханием поэзии, несмотря на откровенно репортажный характер сцены, прерывистый монтаж, хроникерскую незавершенность планов, будто оператор, пораженный открывшейся ему драгоценной духовной россыпью, спешит объять все и ничего не упустить и все-таки упускает и мучается, и мы чувствуем это. Дальше, по ходу действия нам не раз покажут четко и точно выстроенные кадры, изысканные, изящные, но, пожалуй, мы уже не встретимся с такой «плотностью» поэзии на метр пленки, как в этих почти документально снятых сценах диспута.

Для 10-го «Б», каким он открывается нам в этих эпизодах, для учеников рядовой ленинградской школы, приглашенных сниматься в фильме, это больше, чем игра в школьную жизнь. Это возможность самооткрытия, предложенная им Д. Асановой всерьез и с подкупающей искренностью. И отвечают они так серьезно и так искренне, что неизбежно возникают вопросы, обращенные к режиссеру: «А как вам это удалось? Как вы этого добились? Какой ключ подобрали к 10-му «Б»? Как заставили его забыть о кинокамере?»

Специальные вопросы режиссерского мастерства и ответы на них, может статься, уведут меня от сочинения на тему об образе учителя в современном кинематографе. Судя по всему, тема развивается традиционная, но с яркими новаторскими решениями. Таких диспутов, как этот, в нашем кино о школе еще не затевалось. И хотя нам очевидно, что сам предмет разговора устремлен в область отвлеченных умствова-

«Ключ без права передачи».
Юля — М. Левтова



ний, никаких сомнений в праве учителя вот так строить урок, вот так вызывать ребят на размышления у нас не возникает.

Поэтому на фоне всеобщего интеллектуального энтузиазма каким-то совсем уж бездуховным отступничеством предстанет нежелание одного из учеников — Саши Майданова участвовать в этом «пире идей». «Меня это не спросят нигде... Ни в каких программах этого нет, значит, неправильно... Лишнее это, только голову забивать...»

Бунт ленивого ума? Вроде бы так, и мы вместе со всем классом с неприязнью глядим на Майданова. Но спустя несколько кадров в его косноязычном «значит, неправильно» проглянет для нас нечто большее — неприятие абстракций, мало соотносимых с настоящим вниманием к реальности. Какая радость от умения разговаривать со всем человечеством, если ты не можешь помочь конкретному человеку в конкретной ситуации, а именно — своей соученице Юле Баюшкиной в ее конфликте с собственной матерью!

Возмутитель спокойствия покинет класс. Невозмутимый Кирилл Алексеевич в класс войдет. И 10-й «Б» сразу потускнеет, угаснет, словно укрывая от «чужака» свой энтузиазм и пафос, свое воспарение. Одним лишь своим появлением директор школы обесцветит лица и проявления душ. Не был он зван на пир идей...

А линия Саши Майданова, вернее, персонифицированная в его лице тема будет развиваться, потянется дальше. В квартиру Марины Максимовны с модернистским портретом Улановой—Джульетты, подсвечниками и роялем, на котором Леша Смородин, «без пяти минут медалист», играет сонату, и элегической дымкой подернуты лица ребят. И в школьную библиотеку, где Кирилл Алексеевич просит Марину Максимовну помочь ему подобрать литературу по педагогике — «слишком толсто о нашем деле пишут» и она не без вызова подаст ему книгу Януша Корчака «Как любить детей», а директор, как бы в унисон с названием книги, удивится, что в столь поздний час ребята еще в школе: «Так они ж у вас голодные!» И на дачу в Токсово, куда за убежавшим от класса Майдановым заявятся десятиклассники во главе с Мариной Максимовной.

Линия Саши Майданова потянется дальше, чтобы в основном конфликте пересечься, а затем и слиться с линией Кирилла Алексеевича. Но пока что они идут каждый своей дорогой, и Майданов продолжает максималистски негодовать: «И зачем только людям в душу

лезть?..» Ради самой души или... Ради самой души эта вот чудесная классная песенка о любви, песенка, которую поют все хором, а он, сидя в стороне от ребят, как бы против собственной воли подпевает им, едва заметно шевеля губами? Ради самой души эти вот споры об искусстве?.. Ведь если есть душа — она должна трудиться. Она должна, обязана обнаруживать себя — не только в день высокой поэзии. Когда одноклассница Саши Юля Баюшкина поссорится с родителями и Марина Максимовна вкупе с остальными предложит ей самой улаживать отношения с матерью и отцом, один лишь Саша действием, поступком поддержит ее...

Идеал возвышенной души — что он без действенной доброты, широты взглядов на людей, без понимания их и непредвзятости по отношению к ним? Что он без того, о чем поется в песенке: «Давайте восклицать, друг другом восхищаться...»?

Идеал Саши Майданова не выпевается во весь голос — он обособлен от всего общего порыва, скрыт наслоениями подросткового недоверия и «нигилизма». Но он звучит полногласно в день испытаний, и этот-то день полнится подлинной, непридуманной поэзией.

Саша Майданов — характер, мостиком пролегший между Мариной Максимовной и Кириллом Алексеевичем. Они все трое суть разные грани одной истины, одного идеала. Внешне противостоят друг другу, а по сути сходятся, взаимодействуют эти разные человеческие типы. Мы этого пока не знаем, не видим. Разве что догадываемся: Саша Майданов, а больше Кирилл Алексеевич Назаров, каким рисует его Алексей Петренко, исподволь выявят уязвимость нравственных позиций Марины Максимовны.

И чтобы противостояние заместилось союзом, должен произойти конфликт.

В сценариях Георгия Полонского конфликт имеет вещные, материальные очертания. В «Доживем до понедельника» взрывается история с выкраденным сочинением, в «Ключе без права передачи» роль бомбы сыграет магнитофон, подаренный Юле Баюшкиной в день ее рождения и тоже выкраденный, причем дважды.

На даче в Токсово, в момент «интеллектуальной паузы» Андрей Шаров затевает «звуковое письмо потомкам»: спрашивает товарищей, задает «предосудительные вопросы» учительнице и записывает ее «крамольные» ответы. Потом родительница Юли Баюшкиной, ревнуя дочь к Марине Максимовне, принесет в школу магнитофон, положит перед директором, и тому придется, наконец, действовать, показывать, чего он на самом деле стоит со своим немногословием и недоуменно деликатным интересом к таинственному острову, на который его занесло волей обстоятельств.

Присмотримся к Клавдии Васильевне Баюшкиной. Роль вроде бы «лобовая», откровенно заданная. Женщина, распространяющая право собственности с материального достатка семьи на духовное достояние дочери. «Властительница дум» наизнанку. Как просто было бы сыграть шарж, карикатуру. Но точность и глубина проникновения в общий замысел, с какими ведет роль Екатерина Васильева, отказ от прямолинейно-морализаторской трактовки образа, вообще характерный для всего актерского ансамбля фильма, тонкая нюансировка воссоздают не столь уж однозначный человеческий тип. Ведь у нее есть своя правда, и она посвоему права — эта усталая, набегавшаяся по магазинам хранительница очага, теряющая любовь и доверие дочери.

Похвала актеру — это почти всегда похвала режиссеру. Безошибочность актерского выбора у Динары Асановой соседствует с уверенностью в постановке перед актером сложной сверхзадачи. Вознегодуй Кирилл Алексеевич в беседе с Баюшкиной, хоть как-то прояви протест — «как это вы взяли и прослушали дочерин магнитофон?!» — и все свелось бы к заурядному морализаторству. Здесь — сложнее. Потому что намного значительнее проблема, которую исследует фильм.

Как только Клавдия Васильевна извлечет из своей сумки злополучный магнитофон, сочинение на тему об учителе начинает уходить за рамки схемы «школьного фильма». В эпицентр происходящего помещается спор о человечности, урок ее, преподанный Марине Максимовне и ее ученикам Кириллом Алексеевичем Назаро-



«Ключ без права передачи».
Марина Максимовна — Е. Проклова,
Андрей — А. Лавриков

вым. Той человечности, что не рядится в броские одежды, а пребывает в скромном обличьи. Скромное обличье почему-то всегда и предпочитает нравственная цельность...

Нет, прозы в Кирилле Алексеевиче, конечно же, больше, чем поэзии в Марине Максимовне. Он не в курсе, почему провалился в театре «Макбет». Требует от ребят безупречного знания дорожных знаков на уроке автодела. Выстраивает по ранжиру. Напоминает очкарику Смородину, без пяти минут медалисту, о статье 126-й Конституции СССР. Когда Марина Максимовна, бесцеремонно вторгнувшись в урок автодела, по сути, срывает его, на ходу объясняя, куда уводит класс: «Сегодня 139-я годовщина гибели Пушкина...» — недоумевает: «Пирожными вы их кормите!» Для него поэзия — пирожное, а для Марины Максимовны — хлеб. Вот и для ребят она — просто Марина, а он для них — Шериф...

Шериф — вот какая кличка прилепилась к Назарову. Пожалуй, он и впрямь похож на экранный стереотип — высокий, чуть сутулый, в движениях угадывается сила. Не по Марине Максимовне фигура, не вписывается в ее внутренний мир. Зато на взгляд Эммы Павловны, «химички» по прозвищу Голгофа, — интересный мужчина. «Вы думаете легко, когда на уроке сидит мужчина и пронзительно так смотрит?!»

Это уже другой полюс. Прямой антипод Марины Максимовны, и с нею Кириллу Алексеевичу как будто бы должно быть проще. Но мы не знаем, как Назаров Алексея Петренко классифицирует свои отношения к «полюсам» — он со всеми доброжелателен, а ухаживаний Эммы Павловны тактично не замечает.

Он ровен и спокоен в общении с каждым. В том числе и с Эммой Павловной, «заблудившейся, не туда попавшей», способной одним лишь своим видом вызвать ироническое к себе отношение и неприязнь. Эта молодая плотоядная женщина в кокетливом седом парике и черном кримпленовом костюме, с конспектиком урока «от сих до сих» чем-то знакома нам по прежним фильмам и, вместе с тем, открывает еще не освоенный кинематографом пласт внутришкольной жизни, за которым встает нечто большее, чем отношения учеников к учителю в масштабах означенного 10-го «Б». Здесь новая социологическая ситуация: ученики выше своего учителя. Л. Федосеева-Шукшина в этой новой для себя роли неожиданна, точна и саркастична. Но исполнительское мастерство, с которым сыграна эта роль, было бы не так заметно, а сущность образа ускользнула бы от нас, если бы не Кирилл Алексеевич Назаров, каким сыграл его А. Петренко. Проявив терпимость по отношению к Эмме Павловне, он заставил нас задуматься о несчастливой, по сути, незадачливой судьбе этой женщины, по скорому определению других, менее терпимых, — обывательницы и невежды.

До поры до времени мы не знаем того, как относиться к Кириллу Алексеевичу. Привыкшие к «указующему персту» — а его-то и нет в фильме, — мы не сразу различаем в маске чуть поколебленной безучастности терпеливое мужество познания. Поначалу мы видим в Назарове лишь стремление разобраться, понять, физически ощущаемое усилие вникнуть в происходящее, а уже потом высказать суждение, вынести приговор...

Впрочем, мы не знаем, сделает ли он это. И пока он размышляет и раздумывает, другие лица и фигуры завладевают нашим вниманием. И на фоне его раздумий (легко ли актеру играть внешне бездейственный «процесс познания»?) поэзия и проза предстают нам в максимально концентрированных выражениях. Так в античном эпосе фигура главного героя вызывает к жизни силы небесные и земные, добрые и злые; выявляет их — собой и собирает вокруг себя.

Человеческая культура начиналась с естественного стремления познать и понять истину. В Назарове Алексея Петренко это — главное.

Как же ему быть с воинствующей духовностью Марины Максимовны, с ее нетерпимостью ко лжи и безоглядным стремлением к правде, которое вдруг обернулось такой неприятностью для всех? Там, в Токсово, в избушке Саши Майданова, ребята спросят Марину, что она думает об учителях и новом директоре, и она, не умея лицемерить, скажет. Правда, постарается никого не обидеть, но баллы, выставленные ею, будут ясны всем. А магнитофон запишет ее слова. Кирилл Алексеевич Назаров вынужден будет разбираться в этой истории. Как раз в то самое время, когда Марина Максимовна с ребятами, просветляясь лицом и сердцем, будет слушать на Мойке стихи Булата Окуджавы и Беллы Ахмадулиной...

Надо думать, параллельный монтаж этих двух эпизодов, прямой стык поэзии с прозой, которой вдруг обернулась поэзия, нужен фильму не только для того, чтобы мы послушали хорошие стихи и окунулись в пушкинскую атмосферу нравственного идеала. Атмосфера склоняет к размышлению о том, что есть идеал.

Однако пусть не сложится впечатление, будто Назаров этакий размышляющий наблюдатель-резонер. Он действует, и его действия открывают движение его мысли. Он еще не знает, как поступить с крамольной записью, одно он знает твердо: слушать ее он не имеет права. И в сцене учительского банкета — именно здесь прозвучат слова о ключе к 10-му «Б», которым монопольно владеет Марина Максимовна, — когда конфликт поэзии и прозы достигнет апогея, он сумеет выразить свое отношение к происходящему. Не словами — слов, горьких, обидных, больных, много будет сказано другими, — но действием, поступком. Камера непрерывно следит за ним: как-то он среаги-



«Ключ без права передачи».
Саша — А. Богданов,
Юля — М. Левтова

рует на речи с непростым подтекстом? Усмехнется ли откровенно подхалимскому тосту физкультурника Кости? Оскорбится ли, услышав, как физик Сумароков пьет за здоровье его предшественницы, слепнущей «бабы Симы»? Как поведет себя в споре о том, что неспроста «человек в футляре» был учителем? Чью сторону примет: завуча Ольги Денисовны или Марины Максимовны с ее слишком уж резкой и, наверное, обидной для остальных метафорой «ключ к себе ребята дают сами, кому и когда хотят, и уж, конечно, без права передачи»?

Внешне эта буря никак не отразится на нем. Камера крупным планом подает его волевое, спокойное, чуть отрешенное лицо, сейчас уже одухотворенное мыслью познания. Он вслушивается в возникшее напряжение. Не вмешивается в спор даже и тогда, когда Марина Максимовна демонстративно покидает собрание. Вызревшая мысль побуждает к действию.

— Можно обидеть человека, зная заведомо, что ты умнее? — спросит он Марину Максимовну, придя к ней домой.

— Можно! — непримиримо ответит она.

Он скажет ей о том, что человек, которому многое дано, должен быть добрым. Он напомнит ей о профессиональной этике: в армии офицерам запрещено обсуждать офицеров в присутствии рядовых. Этот пример — не для нее, и он усиливает неприязнь, а Назаров, словно не замечая неприязни, продолжает:

— Не каждому удается совмещать призвание с куском хлеба... И доверие нельзя зарабатывать за счет других...

Новый поворот ключа.

Назаров нажимает клавишу магнитофона, стирает запись. Марина Максимовна плачет.

— Может быть, мне уволиться?

— Подумайте...

И уже уходя:

— Но я бы воздержался. Не советую...

Вот так. Он бы воздержался... Он бы не советовал ей уходить. Потому что такие люди, как он и Марина Максимовна, должны быть вместе. Должны уметь находить пути друг к другу. Плохо, когда они разобщены — не только им плохо...

Он бы посоветовал нам задуматься над тем, что не только духовность, но и душевность способна наделять человека пониманием истины. И она может стать нравственной мерой личности.

Итак, какова же тема сочинения? Теперь это уже не секрет. Но я бы не взялся излагать ее в бестрепетной «школьной» формулировке. Авторы фильма не выставляют оценки своим ге-

роям, они как бы выносят действие за пределы ленты, выводят его в русло жизни. А жизнь, как известно, ломает любые схемы, даже самые удобные и красиво выстроенные. В картине нет обычно заложенной в схему «школьного фильма» ностальгии по школьным годам, которая безотказно обеспечивает ленте любезное зрительскому сердцу лирическое звучание. Здесь лиризм достигается за счет осознания той истины, что школа — учреждение во многом лирическое, то есть основанное на чувствах; что школа — не просто часть материка, а его начало.

М. Зак

Кадр и слово для защиты

«СЛОВО ДЛЯ ЗАЩИТЫ»
Сценарий А. Миндадзе. Постановка В. Абдрашитова. Оператор А. Заболоцкий. Художник И. Новодережкин. Композитор В. Мартынов. Звукооператор Р. Маргачева. «Мосфильм», 1976.

Жизненный материал и проблематика, которые могут быть обозначены поэтической формулой — «про это», занимают одну из творческих областей, обладающую всеми правами и обязанностями наряду с другими. Не как привесок к чему-то более важному, не в виде мелодраматических вкраплений в серьезный сюжет, а зрело и самостоятельно входит она, эта тема, в круг кинематографических интересов.

Так было не всегда. Революционный кинематограф прежде всего осознавал себя на революционном материале. Языком нового искусства заговорил с экрана исторический эпос. Страсть выглядела как коллективная классовая эмоция: она не умещалась в семейной ячейке. Моральный сюжет был скомпрометирован фрачными героями и обманутыми горничными.

Зрительский интерес к личным переживаниям удовлетворяли в основном зарубежные мелодрамы. И сейчас их немало на нашем экране. Но рядом существует и развивается отечественная традиция фильмов на моральную тему. Старейший, один из самых заслуженных в кино сюжетных мотивов переживает вторую молодость. Когда-то его приходилось отстаивать, ссылаться на литературную классику, где романная ситуация открывала социальный срез. Ныне личные страсти приобрели на экранах ранее не свойственную им декларативность.

«Романтический бум», который обычно связывают с нашумевшим американским боевиком «История любви», не миновал кино социалистических стран. Несомненный успех имела у нашего зрителя польская картина «Анатомия любви». Болгарский фильм «Любовь» завоевал одну из премий Московского кинофестиваля. В центре дискуссий оказалась советская картина «Романс о влюбленных».

В свое время М. Ромм говорил: «Даже если речь идет о любви какой-нибудь скромной пары, этот частный случай должен быть написан как крупное явление, чтобы в нем максимально отражалась глубина жизненных проблем, волнующих нашего зрителя».

Сказано достаточно определенно и... ригористично. Известны и другие случаи, когда истории типа «любит — не любит», размноженные в тысячах копий, приобретали размах лишь благодаря феномену массовости, хотя в самом экранном действии, казалось, не содержалось ничего, что оправдывало бы миллионы кинопосещений.

Готовность зрителя к сопереживанию, особенно если речь идет о чувствах, не минующих каждого, настолько велика, что художники пользуются этим, чтобы по течению вековечных тем приблизиться к конкретным фактам социальной действительности. Продолжается кинематографический процесс, в

ходе которого переосмысливаются традиционные мотивы и сюжетные схемы в области нравственных проблем. Здесь ситуации похожи на стереотипы. Но кто-то первым воспроизвел в искусстве треугольник. С тех пор, бесконечно повторяясь, он не утратил зрительского расположения. Именно в таких, по видимости традиционных схемах порой проверяются нравственные нормы, выработанные в обществе и эстетически осознанные в творчестве.

Это вступление к конкретному разговору о фильме понадобилось потому, что в сфере морального сюжета роль традиций особенно велика. Например, традиция черпать материал из судебной хроники. Она (судебная хроника) неоднократно питала русскую литературу. Стоит произнести: «Преступление и наказание» или «Воскресение», — чтобы традиция была озаглавлена. Горы страниц написаны филологами о том, как из юридического факта вырастал общественный фон времени. В конце концов, не есть ли это главное, что возникает перед художником, взявшимся за решение моральной темы: как вывести факт из обыденности на позицию искусства? Пожалуй, ни в одном другом тематическом разделе вопрос не стоит столь остро...

Историко-революционный фильм опирается на эпоху, исполненную социальной значимости; с высоты минувшего она выглядит готовой к обобщению. Панорама войны складывается из отдельных судеб, самими героическими событиями объединенных в целостную народную судьбу. Производственная тема также по-своему обнажает связи между человеком и общественным смыслом его бытия. Хотя, конечно, и в первом, и во втором, и во всех случаях закономерности искусства остаются незыблемыми — благодаря превращению реальности в образную ткань кинопроизведения.

И все же, если не бытие, а быт? Если не событие, а ситуация? Если не героический поступок, а, скажем, преступление? Но без детективной интриги. Расследование остается за кадром. Точнее, юридическое расследование. Авторы претендуют на нравственную интригу и на духовные изыскания. Цепочку проблем, связанных с фильмом «Слово для защиты», можно перебрать следующим образом: судебный факт, литературная традиция, выход в искусство на основе моральной темы. Как же замыкается эта цепь на экране?

С уголовной точки зрения дело состоит в том, что подсудимая Костина покушалась на убийство гражданина Федяева путем открытия газовых конфорок, в то время как потерпевший спал в кухне в состоянии опьянения. Подсудимая находилась тут же. Их спасли.

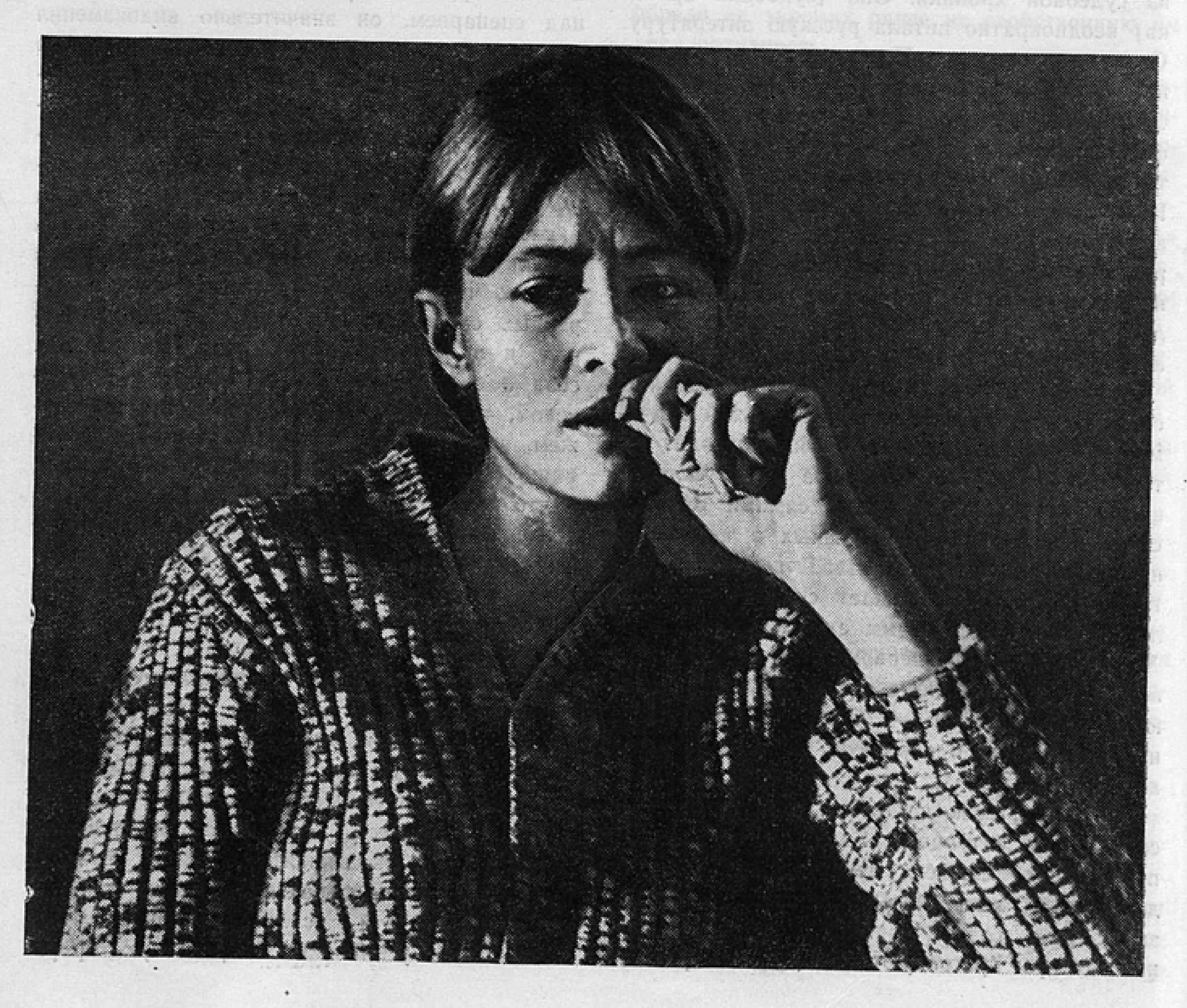
Этот факт был внесен в протокол рукой А. Миндадзе, который до поступления во ВГИК служил секретарем нарсуда. Работая над сценарием, он значительно видоизменил то, что было в действительности, развернул протокол в сюжет, где на первое место выдвинулась не подсудимая, названная Валентиной Костиной, а ее адвокат — Ирина Межникова. Сценарий был написан от первого лица. Ирина вела повествование, рассказывала о себе, о том, как ей поручили дело о покушении, как она близко узнала подсудимую и поняла, что это одна из редких натур, одаренных способностью любить до самоотречения, и в зеркале такой любви она увидела себя и свою готовность быть вместе с человеком, которого она собиралась назвать мужем, и пришедшие к ней мучительные сомнения: что в этой готовности было от любви, а что шло от привычки, от возраста на выданье, от неосознанного женского расчета? Костину осуждают условно. Свадьба Межниковой расстраивается. Так завершается история двух женщин-ровесниц, с 1947 года, чьи судьбы отразились друг в друге.

Сценарий молодого талантливого драматурга заслуживает, вероятно, отдельного рассмотрения (благо, сценарий напечатан). Хотя бы с точки зрения искусного пользования словом: речь адвоката, прокурора, судьи, для которых слово есть дело, и речь подсудимой, потерпевшего, их знакомых, друзей, которые вынуждены исповедоваться в целях судопроизводства, — эти речевые характеристики, сталкиваясь, усиливают конфликтную приро-

ду сценария. Важна также первичная конструкция: сдвоенная, покоящаяся на двух жизнях, столь разных и так неожиданно связанных. Можно и дальше говорить о достоинствах драматургии, по праву ставшей основой фильма. Не менее интересно само движение замысла: от реального факта к экранной реальности. Естественно, это движение не закончилось на сценарной стадии.

Начальные кадры обнаруживают замысел с визуальной ясностью. Авторы хотели бы включить своих героев в повседневность, смешать их с толпой на улице, придать их намерениям и поступкам типовые очертания. «Мы становимся очередной парочкой» — читаем в сценарии и видим Ирину и Руслана (имя жениха) в суете и хлопотах накануне свадьбы, впрочем, лишенных праздничности: молодые не так уж молоды и давно, со школьных времен, знакомы. Обычность происходящего подчеркнута много раз проверенными кинематографическими приемами. С их помощью на экране и возникает тот самый «поток жизни»: камера следит за персонажами на общем натурном плане; уличные съемки, похожие на репортажные, сделаны в часы пик.

«Слово для защиты».
Валентина — М. Неёлова



Один кадр вызывает совсем далекую ассоциацию. Ирина смотрит сверху, из окна, на Руслана, который прогуливается по тротуару. Точно так же в фильме «Пиковая дама» 1916 года Лиза смотрела из светелки вниз на закутанную в плащ фигуру Германна. Кадр поражал необыкновенностью ракурса и сопровождался рядом толкований и сравнений (с графикой Бенуа, в частности). Прием, ставший когда-то открытием, настолько прочно вошел в кинообиход, что невольно приобрел налет архаичности.

Вот это, если хотите, и удивляет. Молодой режиссер В. Абдрашитов, зарекомендовавший себя смелой в творческом отношении короткометражкой «Остановите Потапова!», в фильме-дебюте вполне традиционен. Что здесь от намерений, от сознательного самоограничения и что, может быть, от понятной робости?

Но пойдем дальше за молодыми. Портниха, мебельный магазин, и они расстаются у проходной Бутырской тюрьмы. Проходная — настоящая. За нею обрывается уличный шум и кончается обыденность. В следственном изоляторе, где стены выкрашены зеленой клеевой краской, пахнет несчастьем.

Начинается диалог защитника и подсудимой. Или, что вернее, первая часть большого диалога, который проходит через весь фильм, скрепляя его конструкцию. Забегая вперед, скажу, что, по-моему, сцены в изоляторе — лучшие. В постановочном отношении они, вероятно, были не из легких. Двое в почти пустом экранном пространстве (на то и изолятор). Нет живописной уличной среды или всегда волнующего ритуала судебного разбирательства (в съемке этих массовых кадров молодой режиссер обнаружил профессионализм). Служебные встречи Ирины Межниковой и Валентины Костиной, бесспорно, поставлены художником.

В чистых кадрах, свободных от антуража, на «диалогах» двух лиц происходит узнавание, свершается цепь маленьких и больших открытий в характерах людей. Сцены поставлены, как ставят опыт: ничего лишнего, отсутствуют жизненные примеси, которые иногда скрадывают портретные черты.

Отметим, однако, что портреты актрисы Г. Яцкиной, исполнительницы роли Ирины, более совершенны и выигрышны в зрительском плане. Странным образом это обстоятельство не идет на пользу героине. Здесь вступают в силу другие закономерности, связанные не с одними портретными характеристиками.

Дело в том, что сдвоенная композиция фильма изначально предусматривала диалог не только персонажей, но и актрис. Законы творчества подчас суровы, они побуждают к сравнениям. Обыденность кончается не потому, что тюрьма не вмещается в быт, но и потому, что на экране появилась М. Неёлова в роли Валентины. Легко превратить статью в монолог, посвященный актрисе. Это было бы несправедливо по отношению к фильму в целом. Но нельзя не признать, что со вкусом снятые оператором А. Заболоцким, актерски искренние портреты Г. Яцкиной соперничают с живым лицом, менее красивым, усталым, с глубокими тенями, но, повторяю, с живым лицом, а не с портретом, подсудимой Костиной.

В кино о М. Неёловой заговорили, если не ошибаюсь, со времен «Монолога». Мне приходилось писать об этом фильме, где наряду с центральным героем равное значение приобрел дочерний сюжет: любовь школьницы к человеку гораздо старше ее и умудреннее опытом разрывов с женщинами. Жестокость прозы жизни была видна во вспухшем от рыданий лице девушки с искусанными губами. Страдание было снято и сыграно едва ли не физиологично, некрасиво, слишком близко. Разматывая ленту «Монолога» от этого кадра с М. Неёловой, можно прийти к выводу, который социологически прозвучал бы так: прекрасна пора юности, когда в характеры закладывается воспитанное обществом доверие. Но это же свойство способно сделать молодого человека беззащитным перед реальными сложностями жизни! Социологический вывод, прописанный с нажимом, не близок фильму, где есть место не одной прозе, но и поэзии. И все же нередко встречаются такие умозаключения по ходу эстетического анализа. Очевидно, существует потребность прямого выхода из морального сюжета в общественный слой.

Актер начинается со своей темы. М. Неёлова играет девушек, одаренных талантом любить. Хотелось бы написать: одаренных сверх меры. Но где тут мера? И как вычислить ее? Известно лишь, что подобное чувство предъявляет к избраннику требования, которые тот не всегда выдерживает. Неравенство партнеров превращается в источник сильнейших переживаний. Есть резон еще глубже уйти в дебри «анатомии любви» (воспользуемся названием польского фильма), сравнить, допустим, варианты женского и мужского чувства, но предоставим это психологам. Нас же интересует социология.

В фильме «Слово для защиты» актрисе была предоставлена возможность сыграть роль в классических традициях русской актерской школы: роль любящей женщины с неповторимой личной судьбой и с необходимым социальным контекстом. В чем же он проявился на этот раз?

Когда следишь из кадра в кадр за ее лицом, хочется отыскать на нем следы духовного движения, того процесса, который идет вослед сюжету. Вначале, вероятно, отчужденность, замкнутость, равнодушие. Затем усилия Ирины приносят свои плоды: Валя должна раскрыться, стать мягче, отзывчивей. Потом

«Слово для защиты».
Руслан — О. Янковский,
Ирина — Г. Яцкина



настанет пора зрелости размышлений и спасительной горечи понимания.

Эта диаграмма чувств и состояний, по моему глубокому убеждению, отсутствует в игре актрисы. Валентина скорее одинакова в разных сценах и обстоятельствах. Да, женщины узнали друг друга в следственном изоляторе, возник намек на дружбу, рисунки ролей как бы сдвинулись навстречу. Но М. Неёлова с самого начала обнаружила в образе неброское по внешним приметам и неколебимое превосходство своей героини, превосходство, которое дано ей любовью.

«Ты когда-нибудь любила?» — в банальном вопросе Валентины для актрисы содержится ответ на многое. Удивительно все-таки произносит эту фразу М. Неёлова. Без вызова, как само собой разумеющееся, с интонацией некоторой жалости к красивой адвокатше, если та — не любила. Сказано просто, объявлена давно известная ценность, и пафос здесь ни к чему. Лишний раз убеждаешься, как необходимо актерское восполнение, чтобы превратить обыденное (вроде этой фразы) в свойство незаурядного характера.

Пафос остается на долю Ирины. Роль читается с экрана доходчиво и ясно: защитник выходит из служебных рамок, она проникается горячим сочувствием к Валентине, волнуется, «эмоцирует» (есть такое разговорное выражение), раскрывает ей глаза, набрасывает словесный портрет того, кого подсудимая зовет Виталиком (потерпевший Федяев).

И в самом деле, пять лет Валя тянула его до аспирантуры, работая на почте, прирабатывая дворничихой, нанимая ему учителей, да что там — донором стала ради лишнего рубля, можно сказать, крови своей для него не жалела. А пришел срок, выучился Виталик — и бросил ее, сойдясь с образованной Светкой!

Г. Яцкина играет верно: в служебном рвении героини, в ее слове для защиты угадывается женская солидарность.

Но вот что любопытно. Все, что говорится об истории Валентины и Виталика — именно говорится, а не показывается. Сюжет будто свернут в слово. Извечная в кино дилемма — показ или рассказ — решается в пользу последнего. Упущена заманчивая возможность. Например, такая ретроспекция: приход «с бутылкой», комната после ремонта, разговор на кухне о Бангладеш, куда он собирается ехать со Светкой, тяжелый сон на койке, Валя принимает димедрол, открывает конфорки, ложится, худенькая, рядом.

Не правда ли, в пересказе есть привкус мелодрамы? Не убоялись ли этого авторы, решив довериться актрисе и слову?

М. Неёлова рассказала и показала, как все получилось. У Валентины не очень с лексикой, ей некогда было учиться. Слова из обихода. Произнося их, актриса видит, что за ними стоит, и заставляет видеть нас. Может быть, это действует сильнее, чем реальная бутылка, койка, плита. Заработало воображение. Кино с его визуальной природой, с кадрами-картинками как будто способно обходиться без древнего эффекта устной речи, рассчитанной на воображение. Если нет необходимости, то обходится. Валентина рассказывает, делая паузы, вспоминая подробности, но не оценивает случившееся, не пытается оправдать или обвинить себя. Странная на вид, безмятежная объективность: «Я его приговорила...» Актриса живет на экране словно в двух измерениях: в настоящем и прошлом. Ретроспекция не вышла за стены изолятора, она превратилась в духовное вйдение, и сделала это М. Неёлова с помощью одного только нашего воображения.

Правда, один раз сценарист и режиссер порешили, что нужно показать. Костина идет в театр, чтобы увидеть Федяева с его новой избранницей. В общем, понятно, почему именно этот эпизод авторы решили воспроизвести в кадрах, а не в словах. Встреча с разлучницей не состоялась. М. Неёлова перевела житейскую ситуацию во взгляд. Глаза скользят по рядам, ищут, и вот, две головы, мужская и женская, склоненные друг к другу; взгляд физически потух, теперь, пожалуй, можно и в буфет пойти.

Нелегко оторваться от ее игры. Не перебирать в памяти — жесты (Валя не уверена, что хорошо выглядит, трогает воротничок, касается волос), интонации (полувзрослые, такие бы-

вают у трудного подростка), этот ее характерный простодушный говорок (с непроизвольным «ты»).

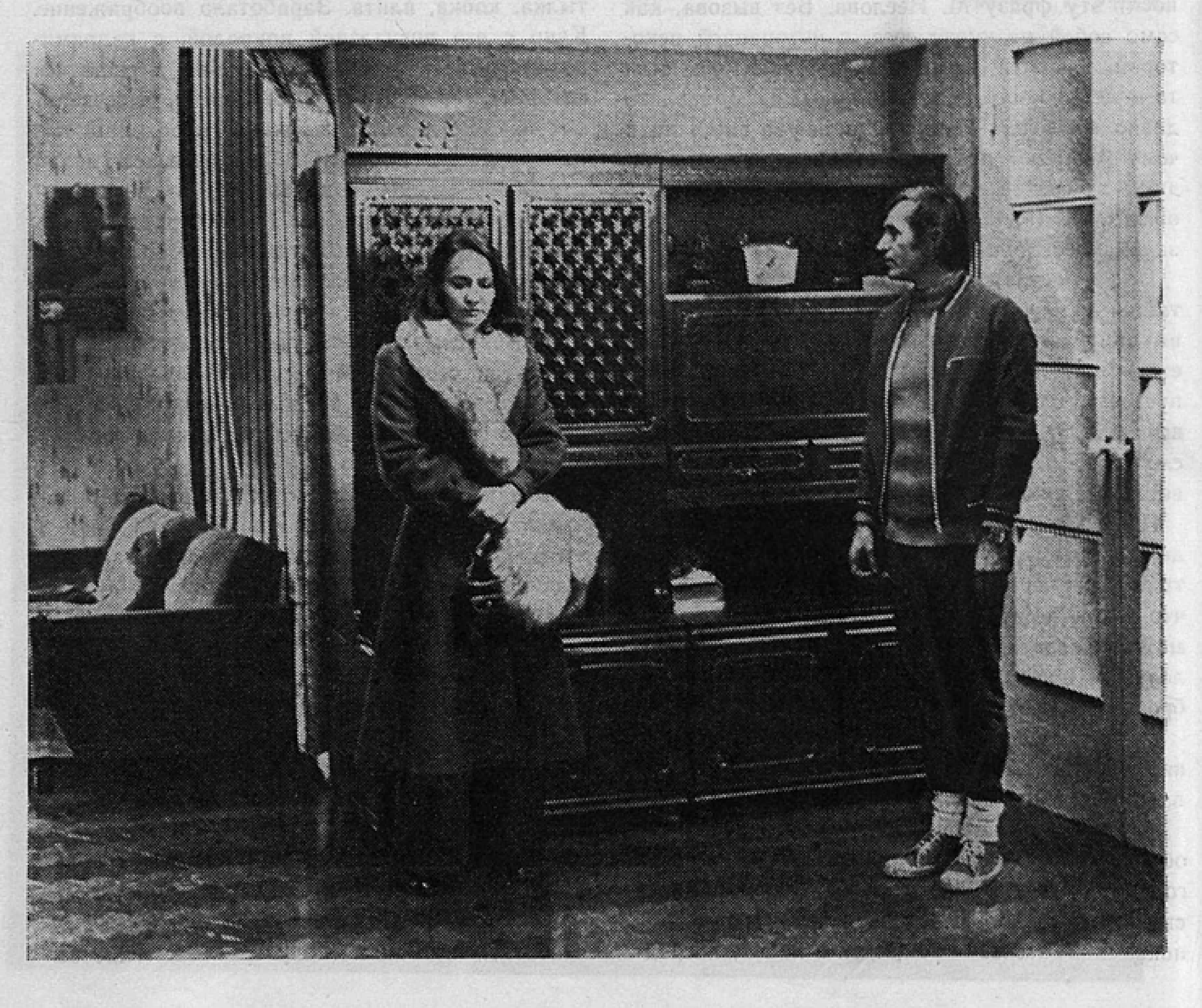
Но ведь и выводы какие-то нужно делать. Отойти от образа на расстояние, чтобы живое впечатление не помешало абстрактному мышлению. Кроме шуток, в данном случае это непросто.

Так что же хотят молодые авторы?

Рассказ от первого лица, по-моему, не получился. Выдвинутая на авансцену история Ирины и Руслана, заснятая в кадрах с немалым метражом, не смогла уравновесить историю Валентины, которая больше предстала в словесном изложении. Самый простой вывод — баланс нарушен актрисой. Весомость игры М. Неёловой склонила конструкцию к земле. И сложные переживания другой женщины, узнавшей, какая бывает любовь, и не нашедшей такой же в себе, несколько повисли в воздухе.

Конечно, актерская расстановка сил внесла свои поправки в задуманное. Но и задумано было хорошо: показать не только драму обманутой любви, не просто горькую судьбу женщины, встретившей недостойного, не одно лишь несходство характеров, как пишут в заявлениях о разводе. Для того чтобы было яс-

«Слово для защиты».
Ирина — Г. Яцкина,
Федяев — С. Любшин



но, о чем идет речь, вспомним другой фильм: «Дочки-матери». Девочка из ПТУ вторгалась в ухоженную московскую квартиру. Разность жизненных биографий этой дочки и тех дочек легко прочиталась в социальном контексте фильма.

Моральная тема давно уже занимает рубежи гражданственности. В советском кино имеются на этот счет свои традиции. Благодаря «Машеньке» сегодня можно увидеть, какое поколение молодежи вступило в войну. А картина посвящена любви почтовой служащей и шофера такси.

Валя до начала фильма тоже работала почтовой служащей. Она гордилась Виталиком, его умом, способностями, успехами в экономической статистике. Гордилась, когда он стал кандидатом. Затем произошло то, что произошло. Восхождение по ступеням социальной лестницы развело их на несколько маршей. Разрыва могло и не быть. Здесь нет обязательной закономерности. «Подлый тип», — говорит Ирина. Большинство зрителей скажут то же. Валя продолжает называть его Виталиком. И у С. Любшина, исполнителя роли, есть своя точка зрения. К разговору о ней мы еще вернемся.

Не требуйте однозначного ответа — вот первое, что говорят авторы. Это фильм на моральную тему, но не моралитэ. Это художественное, значит, социальное произведение, а не телепередача «Человек и закон», очень нужная, где популяризуются юридические правила жизни. Ими жизнь не ограничивается. В 1926 году вышел фильм «Чужие», который рассказывал о бывшем красноармейце (его играл Л. Утесов): в припадке ревности он убивал свою жену. Драма, разыгранная на фоне нэпманского быта, преследовала цели своеобразной «экранизации» 142 статьи Уголовного кодекса. С тех пор прошло время, опыт искусства существенно потеснил дидактику и назидательность.

Художник вправе обидеться, если напомнить ему, что извлеченные из житейской гущи факты, будучи наделены общественным смыслом, в то же время обязаны сохранить все свои связи с почвой, его породившей; они не должны представать в убогой оголенности формулы- это же эстетический ликбез. Но будем откровенны: всегда ли диалектика образности сохраняется на экране, особенно в фильме на моральную тему?

Весомость роли, накренившей конструкцию фильма, как мне представляется, связана не только с актерской игрой и с традицией образов женщин, готовых принести себя в жертву на алтарь любви. Реплики старательно намекают на генеалогию роли: «Вальке нужно было в прошлом веке родиться. Она ведь оттуда...», «Как ваша Антигона?». Традиции — это много, но еще не все. Валентина Костина узнаваема, она из уличной толпы, из сферы обслуживания, достоверна в своем поведении, в повадках, не ограненных, к сожалению, культурой, воспитанием. Выделило ее случившееся, а уж затем, приблизившись к нам, характер девушки приобрел черты единичности. Диалектика обыденного и исключительного точно схвачена в образе.

В чем его смысл, если угодно, социологический? В анализе личности, в анализе, где учитывается и личное и гражданственное. Валентина виновата прежде всего перед самой собой. Поглощенность чувством на грани исчерпанности... Ловлю себя на мысли, что рассуждаю о ней, как о реальном человеке. И вообще — рассуждаю! А вот авторы исполнены сочувствия, они мобилизуют зрителей на защиту, до суда оправдывают героиню. Похоже, что они заимствуют нечто из адвокатской практики Ирины, из ее запаса женских страстей и сострадания. Их можно понять. Но внутри потока эмоций бьется аналитическая мысль. Актриса интуитивно угадала, в ее рассказе-показе есть и большая любовь и духовная опустошенность. Больше того, мне показалось, что М. Неёлова в чем-то подчеркнула... недоразвитость своей Валентины, хотя я отчетливо сознаю, что подобное утверждение идет вразрез с течением зрительских чувств, вызванных судьбой брошенной девушки. Сознаю также, что предложенная трактовка образа далеко не бесспорна.

В Третьем объединении на «Мосфильме» снимается картина, в центре которой снова

женский образ. В содружестве с давним соратником, драматургом Е. Габриловичем, руководитель объединения Ю. Райзман осуществляет постановку «Странной женщины». Сценарий известен, замысел тоже: речь идет о нашей современнице, о самостоятельности ее жизненной позиции, которая вместе с тем должна сопровождаться старинными преимуществами, связанными с мужским рыцарством. Именно это слово выбрал режиссер. Вживленные в сегодняшнюю действительность, традиции преклонения перед женщиной, вероятно, получат в будущем фильме полемический смысл. Но и сейчас ясно, что авторы разделяют рыцарские чувства. Прожив долгую жизнь в искусстве, испытав в свое время груз упреков в «камерности», они продолжают верить, что отношения, касающиеся двоих, будучи перенесены на экран, способны уловить жизнь в доступном эмоциональном ракурсе и с особой социальной прозорливостью. «Сюжеты чувств не ветшают, — пишет Е. Габрилович. — Это тоже один из феноменов века, где мчится, меняясь, все...»

Пусть простят мне это лирическое отступление, но «Слово для защиты» снималось в Третьем объединении. Вряд ли я ошибусь, если скажу, что между двумя замыслами есть

«Слово для защиты»



определенная близость — не образов, столь разных, не сюжетов, которые не имеют ничего общего, — близость нравственной позиции.

Итак, заговорив о страстях и мысли, мы не минуем образов мужчин. О. Янковскому и С. Любшину достались незавидные роли, даже «роль»: их герои лишены рыцарства. Первый не понимает женщину, второй предает ее. Дело не в обиде за другую половину человечества, а в явной умозрительности. На страницах «Литературной газеты», обсуждающей брачные проблемы, подобная конструкция была бы уместна. Экран к ней хуже приспособлен, несмотря на то, что всегда есть возможность вставить такую, например, пояснительную реплику: «Знаете, девушки у нас теперь более самостоятельные. А мужчины, можно сказать, наоборот».

Мои рассуждения тоже не лишены умозрительности, нельзя рассматривать персонажи лишь в их сюжетных функциях. На экранной стадии мужчины из фильма А. Миндадзе и В. Абдрашитова приобрели свою правоту и сложность. Выбор актеров оказался не просто удачным, но и необходимым. Как точен и скромен Руслан — Янковский: он освобождает площадь кадра для заметных переживаний Ирины, не выпуская ее из поля зрения, и в этом партнерстве-наблюдении есть сострадание, что проходит в глубине роли. И он мужчина: как властно его руки забирают женское лицо. И усталый, он ведь прав: «Слушай, неужели нельзя просто прожить день?» Фраза, думается, предназначалась для критики обывательского покоя, а может быть, и нет. Не берусь судить. Авторы большей частью избегают формул, доверяясь характерам персонажей и актерам.

Еще труднее Виталику — Любшину. Против него факты, зрители и значительная часть текста роли. Самый подлый текст он произносит на суде, когда рассказывает об угрозе Валентины: «Смотри, если что-нибудь, убью. Ну, неужели не помнишь, Валюша?.. На пляже». С каким трудом произносятся слова. Просто мука слушать. Честно говоря, мне до сих пор не ясно, идет ли это от роли (совестливая подлость) или от актера, который проталкивает через гортань чужую фразу. Кстати, насчет обывателей и текста. Однажды Виталик сказал: «Обывательский взгляд ведь одну только правду учитывает. Свою. Любовь... до гроба. А ведь нужно дальше жить». Это было сказано не на суде, и сказанное находилось в той части текста, которую С. Любшин принял, может быть, больше и ближе к сердцу. На мой взгляд, актер переигрывает персонаж (не роль!), если так можно сказать.

Сложно исследовать нравственную проблематику на бумаге, тем паче на экране, где оперируют не цитатами, а репликами, произносимыми в богатстве интонаций, добавляющих новый смысл сказанному. Борьба образности с умозрительностью приносит удачи, но есть и потери. Четыре главных персонажа, поделенные на пары, поглотили основные авторские усилия. На других попросту не хватило места. Окружающие часто остаются на стадии дежурных фигур.

В одной сцене, принципиально важной, особенно пригодилось бы умение быстро и точно, на кратком метраже, одушевлять эпизодические персонажи. Это сцена встречи бывших школьных друзей по случаю дня рождения сына одного из них, с показом любительских фильмов: «киноленты прошлых лет», как острит кто-то. Вновь, подобно другим, сцена заключена в рамку обыденности, причем сюда же можно причислить не только бытовой антураж, но и кинематографические приемы, скажем, фильм в фильме, или виновника торжества, заснувшего в углу дивана, пока взрослые смотрят на свое прошлое, дергающееся на белой простынке. Повторим, В. Абдрашитов не гонится за новизной (не стоит принимать это всегда за комплимент), ему чуть-чуть не хватило смелости в жизненной обрисовке фигур, чтобы тема «поколения», замешанная на школьном товариществе, прозвучала бы пусть так же интимно, негромко, но вместе с тем более разнообразно оркестрованной. Умиленность по поводу ушедшей юности и грусть, нынешние заботы пап и мам, зависть к тем, кто на экранчике (о чем они там спорят?), ожидаемая новость насчет Ирины и Руслана, наконец-то решивших пожениться, — все это в сцене есть,

как и есть, по-моему, боязнь публицистического нажима, связанного с темой поколения. Эта боязнь несколько приглушила образную многогранность эпизода. В замысле, конечно, лежит «хуциевская» традиция — способность увидеть в людском сборище коллективный портрет, составленный из персонажей, взятых с одного двора, с одной улицы, из одного времени.

Развитие традиций не обходится без этапа ученичества. Для художника, особенно для молодого, в этом нет ничего зазорного. Фильм возник на пересечении опыта искусства, давнего и близкого, и авторского опыта, найденного в современности. Не всегда эти слои мирно соседствуют в кадрах. Впрочем, такова особенность фильма, выстроенного как бы на антитезах: салон для новобрачных — следственный изолятор, адвокат — прокурор, уголовный кодекс — закон нравственности, преступление — наказание. В последнем случае антитеза может выглядеть и так: преступление — оправдание... Такого рода фильмы, вероятно, должны побуждать не только к сопереживанию, но и к «сомыслию». Здесь есть мотив запрограммированной дискуссии, достаточно хорошо скрытый в характерах и обстоятельствах, но готовый выйти на поверхность после сеанса.

Другие зрители не согласятся со мной. Авторы не рассчитывают на всеобщее зрительское согласие. В немом кино у нас была картина на моральную тему «Парижский сапожник» с нарисованным в финальном кадре вопросительным знаком. Вопросы новой социалистической нравственности выдвигались на обсуждение. А. М. Горький говорил, что русская литература — это литература вопроса. Сколько их, не проставленных в заголовках, но реальных, предъявлялось общественному мнению. У «Слова для защиты» есть своя родословная.

...В памяти остается не родословная, не традиции, а бледное без воздуха лицо Валентины и знакомый взгляд, ищущий в уличной толпе (может быть, он все же дождался ее у выхода из суда). Взгляд, как надежда. Нелогичная надежда после всего, что было. Но как внушить ей, любящей, эту самую логику?

Е. Стишова

Снимается кино...

«РАБА ЛЮБВИ»
Сценарий А. Михалкова-Кончаловского, Ф. Горенштейна. Постановка Н. Михалкова. Оператор П. Лебешев. Художник А. Адабашьян. Композитор Э. Артемьев. Звукооператор В. Бобровский. «Мосфильм», 1975.

— ...Все это неправда, чушь какая-то!
— Какая там правда, Ольга Николаевна!
Главное — красота..

(Диалог из фильма «Раба любви»).

«Господа, неужели вы не понимаете, что все, что мы делаем, это ужасно!» — восклицает Ольга Вознесенская капризным, хрупким, беспомощным и пленительным голосом. Сквозь детскую беззащитность, сплавленную с неотразимой и трогательной женственностью, сквозь патентованное очарование кинозвезды в эту минуту прорывается голос настоящей актрисы, прозревающей гибель искусства, оторванного от жизни.

Итак, Ольга Вознесенская, звезда русского дореволюционного кино, начинает понимать, что все, что она делает на съемочной площадке, оскорбительно для нее как для художника. Недоступные аристократки и очаровательные субретки, роковые обольстительницы и невинные жертвы соблазнителей — вся эта бесконечная череда сыгранных ею прелестниц высокого и низкого званья, живущих в зрительском сознании благодаря звучному обаянию знаменитой звезды экрана, ни больше ни меньше, как чепуха, чушь и неправда.

Ольга в исполнении Елены Соловей талантлива. Она талантливей и утонченней многих, с кем нам придется познакомиться в фильме, и поэтому ее первой коснется и про-

зрение, и чувство края, и чувство опасности, которое постепенно, медленно, искусно нагнетается из эпизода в эпизод. И чем безмятежнее будут лужайки с импрессионистскими пятнами тени от густой, совсем не по-южному пышной листвы, чем элегантнее завтраки на траве под меланхолические переборы гитары, тем ощутимее будет нарастать душевный дискомфорт, ощущение потерянности, тупика. Это прежде всех почувствует и выразит Ольга: «Господа, то, что мы делаем, это ужасно!..»

Съемки очередной «фильмы» кинопромышленника Южакова и режиссера Колягина происходят где-то на юге России (предположим, в Одессе) в первые дореволюционные годы, когда уже шла гражданская война: в тексте картины есть косвенные указания на октябрь 1919 года. Но ни чуткая Ольга, ни интеллигентный, деликатный и, видимо, небесталанный Колягин (А. Калягин), ни энергичный сангвиник Южаков (О. Басилашвили), никто из многочисленных «кинематографщиков», по воле судеб застрявших здесь на юге, вдали от Москвы, не отдает себе трезвого отчета в том, что происходит в России и с Россией. И, кажется, не пытается всерьез понять, что подчеркнуто в фильме деталями вроде развернутого прямо на объектив свежего номера газеты. Мы можем даже прочесть название: «Южное обозрение». Но Ольга берет газету в руки единственно для того, чтобы посреди суеты съемочной площадки уединиться, уйти в себя, надев ее на голову наподобие шатра. Большевик-нелегал «кинооператорщик» Потоцкий (Р. Нахапетов) пока не в счет. Потоцкий знает и понимает все, но он играет в своего среди чужих. Колягин с Южаковым, кажется, держат его на расстоянии и вдвоем ведут долгие ностальгические разговоры о том, как прекрасна средняя полоса России где-нибудь вблизи Архангельского или Марфино. Колягин высказывается более определенно и время от времени бросает безнадежные фразы вроде: «Нам снимать не для кого и незачем». Но его импульсивная исповедальность утопает во всепронизывающей ауре прекраснодушия, краснобайства и сладостных иллюзий, свидетельствующих, надо полагать, о полной потере чувства реальности.

Эта аура, окутывающая фильм прозрачной паутиной цветного тумана, то сиреневого, как чалма Ольги Николаевны, то блекло-голубого, как ее блузка, то тревожно оранжевого, как занимающаяся заря финального эпизода, искусно соткана в фильме из обрывков речи, оборванных музыкальных фраз, из тонких переливов цвета и света, из долгого кружения унесенного ветром газового шарфа... Живопись и светопись фильма — пример пластической законченности, доступной ныне киноискусству. И есть парадоксальная логика в том, что техническое совершенство современного кинематографа понадобилось для того, чтобы воссоздать на экране его скромное начало, когда таинственный «кинемо» еще только-только становился искусством.

Стилизаторская тенденция, заметная сегодня в кино многих стран, рождена не только определенной духовной потребностью, но, видимо, и внутренней потребностью искусства, самодвижением ищущей выхода формы. Ощущение совершенного владения языком, беспредельности возможностей приводит к необходимости эти возможности испробовать и так и эдак, затеять игру, а то и розыгрыш, вторгнуться на заповедные материки, пока еще мало освоенные кинематографом.

Фотографическая природа киноискусства порой становится трудно преодолимой преградой для кинематографистов, лишает свободы в обращении с материалом, в том числе и историческим. От кино по привычке требуют максимальной близости к натуре, в то время как за литературой столь же привычно признается право на игру, на вольный полет фантазии.

Вот и в «Рабе любви» многие ищут следы биографий Веры Холодной и ее партнера Владимира Максимова. Но даже те скупые биографические сведения о первой русской кинозвезде, что известны историкам кино, не совпадают с судьбой и обликом Ольги Вознесенской, придуманной сценаристами «Рабы любви». Попытка привнести в мир этого фильма чью-то реальную судьбу уводит совсем в другую сторону. Для оптимального восприятия



«Раба любви».
Вознесенская — Е. Соловей,
Потоцкий — Р. Нахапетов

«Рабы любви» надо понять, что картина ориентирована не на действительность 20-х годов, а на миф, на тот образ Великого Немого, который стихийно складывается едва ли не в каждом сознании под влиянием прочитанного, услышанного, виденного. Авторы и не ставят своей целью углубить наши знания об этом периоде русского киноискусства или русской истории. Но они пробуждают мифологизированные представления о нем, создают эмоциональный фон, чтобы вписать в него еще одну вариацию женской судьбы, укорененной в русской классической традиции и в то же время выпадающей из нее.

Образ действительности, возникающий в картине, намеренно дробен и субъективен. Даже эфемерен, словно легкое облако, меняющее форму под действием невидимых воздушных потоков. При всей пластической выстроенности и выверенности этот образ так же условен, как условны выведенные в картине типы Режиссера, Сценариста, Кинопромышленника, Администратора. Прекрасные актеры импровизируют в рамках заданной темы, порой даже выходят за эти рамки. И все-таки о полнокровных характерах здесь говорить не приходится. Фактологическая приблизительность, отказ от реалий времени формообразуют внутренний мир картины. Она сверяется не с нашими знаниями, а с нашими представлениями. Реминисценция — ее исходное условие.

Существует, скажем, пародийный тип литера-

тора-графомана, человека не от мира сего. Таков Сценарист в исполнении Н. Пастухова. Грива волос, блуждающая улыбка, отрешенность от всего мирского, кроме разве что гонорара, — и портрет готов. В литературную же схему интеллигента «над схваткой», драматически не понимающего, куда влечет нас рок событий, вполне укладываются и Южаков и Колягин. Вот как Савва Яковлевич Южаков живописует их общее положение: «В Москве большевики, здесь деникинцы, посреди — эти... петлюровцы... А мы, как в детской, и жизнь-то наша розовая-розовая, как дом горящий, а в нем детей забыли». «Вы знаете, — вторит ему Колягин, — когда я в детстве боялся чего-нибудь, то я закрывал глаза, прятался. Господа, не будем открывать глаза, не будем открывать глаза».

И резонер не мог бы изъясниться прямодушнее. Ясно, что перед нами — люди третьего пути, люди, которым не дано понять, что в огне брода нет и что самая пора сделать свой выбор. Но отсвет великих событий так и не проглянет в их лицах. Весь драматизм, заданный фильму, целенаправленно сосредоточен в образе главной героини, и об этом мы подробнее поговорим ниже. А литературные герои будут жить по литературным законам, в изысканном кинематографическом мире, в иллюзионе, куда не долетают звуки живой и грубой жизни и где даже начальник контрразведки принят как свой, домашний человек. Запросто приходит на съемки, делает комплименты Ольге Николаевне, пользуется дружеским расположением Саввы Яковлевича и обменивается любезностями с «кинооператорщиком» Потоцким. Разумеется, не зная о том, что перед ним тот, кого, сбиваясь с ног, разыскивают его же люди.

Пародийная фигура капитана Федотова (К. Григорьев), скорее жалкая, чем грозная, хотя он и рассказывает «жуткие» новости про подпольщиков («в городе подпольщиков больше, чем фонарей»), вполне вписывается в жизнь «кинематографщиков». Во всяком случае, появления капитана не нарушают до поры до времени их общего самочувствия — самочувствия хорошо воспитанных людей, терпящих временные неудобства. Они, скрепя сердце, мирятся с невозможностью принять ванну, вслух тоскуют по Москве и верят, что вот-вот приедет постоянный партнер Ольги, знаменитый Максаков, и все образуется, все пойдет своим чередом. «Ну, как там у них, надолго?» — невинно осведомится Южаков у своего администратора, две недели добиравшегося из революционной Москвы.

Максакова и других ждут со дня на день вот уж много дней. «Ну когда же, ну когда же, ну когда они приедут!» — капризно, нараспев приговаривает Ольга, в тоске бродя по пятачку съемочной площадки. А сверху, с антресолей, где помещается гримерная и стоит рояль, влюбленным и чуть ироничным взглядом следит за ней Виктор Потоцкий.

Кропотливо и скрупулезно выстроенный мир Ольги Вознесенской насквозь артизирован, стерилизован, максимально очищен от «грязи и грубости жизни», а заодно и от самой жизни. Реальная действительность не проникает сюда, а если и пытается проникнуть, то тут же лишается драматизма, превращаясь в фарс, в пошлость. Вот приехали, наконец, долгожданные артисты из Москвы, рассказывают, что Максаков «спелся с Максимом Горьким», что в столице ужасный голод... «Телефон не работает, света нет, помыться негде». Мелкобуржуазное сознание воспринимает революцию как утрату всего привычного, прежде всего комфорта. Буржуазное искусство равно буржуазным представлениям о жизни. Ольга Вознесенская слабым голосом произносит слова о правде. «Какая там правда, — вульгарно обрывает ее галантный Южаков.— Была бы красота!»

«Красоту» делают на этом солнечном берегу быстро и деловито. Рушится старый мир, брат поднялся на брата, герои идут на смерть во имя идеалов революции... Но это где-то там. А здесь — снимается кино, и режиссер, сидя на плечах у ассистента, истошным голосом создает атмосферу: «Из-за кустов страшно и медленно выползают янычары... Страшно и медленно...»

Фильм весело и остроумно пародирует сюжеты буржуазного коммерческого кино. Эле-

менты пародийной стилизации разбросаны по всей картине. Но отношения буржуазного искусства с действительностью не просто осмеяны в фильме. Это, в сущности, его сокровенная тема, на которой строится главный драматургический конфликт. И как только становится ясно, что авторы снимают не капустник по мотивам немого кино, что их задача куда более сложна, начинаешь ждать, как же развернут они свою художественную аргументацию; когда же эффектные реминисценции сложатся в концепцию и мы услышим авторское с л о в о о м и р е.

Ольга, мучаясь сознанием неполноценности своего искусства, тем не менее продолжает сниматься в сюжетах и ролях, которые ей поперек горла. Выхода она не видит. Разве только уехать в Париж... Между тем влюбленный в нее оператор Потоцкий нелегально ведет, как сказали бы сейчас, кинонаблюдение за деятельностью деникинской контрразведки, расквартированной в городе. Он снимает на пленку тайные расстрелы и карательные операции, снимает разоренные войной деревни, детей и женщин, ставших жертвами белого террора. В руках Потоцкого — бесценные документы, адресованные, как мы понимаем, нам — наследникам завоеваний революции, хранителям ее правдивой истории.

Линия Потоцкого задумана, по-видимому, как позитив темы «искусство и жизнь». Искусство, ради которого можно пойти на

«Раба любви».
В центре:
Колягин — А. Калягин



смерть — вот тезис образа «кинооператорщика», расстрелянного на глазах у Ольги Николаевны, но успевшего отдать ей коробку с заснятой пленкой.

Подобно лейтмотиву, эта тема проигрывается на всех уровнях фильма, во всех регистрах — от иронического до трагического. Она и фон, на котором развертывается действие: на протяжении фильма все время «снимается кино», и в звуковой ряд постоянно врываются актерские реплики вроде «устоит ли храм вашей любви, воздвигнутой на слезах рабы?» или режиссерские команды типа «глубоко вздохните, прикусите губу». Да и любовь Ольги к Потоцкому воплощает ее стремление к жизненному идеалу настоящего искусства, нужного, необходимого людям. Она чувствует в Потоцком приобщенность к тому, чего ей так недостает. И Потоцкий не обманывает ее ожиданий. Он открывает Ольге, что существует искусство, которому она жаждет служить.

Потоцкий приглашает Ольгу на нелегальный просмотр отснятого им материала, и здесь впервые действительность предстает перед ней в своем страшном, можно сказать, душераздирающем обличье. Документальные кадры, запечатлевшие зверства белых, беженцев войны, в том числе — крестьянку, у которой казнили мужа и четверых детей, черным диссонансным пятном врезается в прозрачную световоздушную среду фильма. Их жесткий, без полутонов свет, чужеродный стилевой концепции фильма, намеренно и резко контрастирует с привычным для Ольги солнечным, ласкающим глаз миром.

Этот единственный на весь фильм короткий эпизод, где грозная действительность 20-х годов выходит на авансцену, ничего, однако, не меняет в судьбе Ольги Вознесенской.

Судьба Ольги автоматически предопределена, и ее прикосновение к правде жизни и к правде искусства через любовь к Потоцкому оказывается и роковым и запоздалым. Приобщения к революционной борьбе (на котором настаивает аннотация, предпосланная монтажному листу фильма) не происходит. Да и сомнительно как-то, чтобы авторы ставили перед собой такую задачу. Особенность этой женской судьбы в том и состоит, что она хочет изменить свой ход, но бессильна это сделать.

Всякий раз, когда Ольга будет страстно искать выхода, нуждаться в контакте, чья-то неведомая воля будет возвращать ее на круги своя, в отраженную жизнь, в иллюзион. Бесплодна отчаянная попытка Ольги вырваться из замкнутого круга, разбить его опостылевшую нарядную скорлупу, найти понимание и спасение вовне. Она бросается к людям, она хочет рассказать им, как пошло и ничтожно то, что они принимают за искусство, она выкрикивает бессвязные слова о своей бездарности, о бездарности Максакова... Толпа в экстазе! Публичная исповедь кинозвезды, попытка саморазоблачения становится ее новым триумфом, и ошалевшие от восторга обыватели уносят Вознесенскую на руках.

Вот она, как Татьяна Ларина, объясняется в любви Потоцкому. Она расстается с ним до вечера, но его убивают тут же, при выходе из кафе, и чашка в руке Ольги выбивает дробь о блюдце.

Она находит подпольщика Ивана, хочет отдать ему оставленные Потоцким кинопленки, нервно стучит рукой в перчатке в застекленную дверь веранды. Но Иван не открывает, опасаясь провокации. А в финальном эпизоде, где пространство экрана впервые разомкнется и мы увидим панораму горизонта, охваченного оранжевым светом занимающейся зари, Ольга окажется запертой в клетке никем не управляемого трамвая.

Она несет на себе клеймо породившего ее мира фальшивых ценностей и расплачивается за это по самому крупному счету: фатальным отторжением от подлинной жизни.

Драматурги позаботились о том, чтобы в образе кинозвезды, несравненной Вознесенской, просматривались черты, исконно свойственные идеалу русской женщины: нравственная чистота, бескорыстие, возвышенность души, даже стремление к семейному уюту (и эта черта «не из звездного набора» пришлась впору героине!). Благоглупости и капризы, очаровательная манерность знаменитости, привычная игра на публику, экстравагантные выходки... И при



«Раба любви».
Вознесенская — Е. Соловей

этом — истинная жизнь души, наполняющая образ плотью и кровью. «Мы будем любить Вас... и мама... и девочки... Я все умею делать...» — и перед нами женщина, мечтающая о том, что для нее несбыточно, — о женском счастье, о чае с вареньем за семейным столом.

Поэзия банального в искусстве мало кому дается. Неувядающая привлекательность мелодрамы нередко в ней и бывает заключена.

Но сила Е. Соловей мне видится как раз в том, как в мелодраме она играет драму. Уже в «Драме из старинной жизни», в одной из первых своих ролей, молодая актриса наделила свою героиню той глубиной внутренней жизни, которая порой чревата трагедией. И там она играла актрису, крепостную актрису, но фильм И. Авербаха, кстати сказать, тоже не чуждый стилизаторства, прошел как-то незаметно. Эта подробность вдруг вспомнилась мне вне каких-либо ассоциаций. Между двумя героинями Е. Соловей нет ничего общего, разве что обе — актрисы.

Актерская задача в «Рабе любви» гораздо сложнее.

В образе Ольги Вознесенской слышен мотив отчуждения личности, перенесенный из настоящего в прошлое не из прихоти и уж, ко-

нечно, не из желания «актуализировать» фильм о киноактрисе прямой стыковкой с современной проблематикой «феномена кинозвезды». В том, как выстроена в «Рабе любви» драма разрыва связей с жизнью, чувствуется режисерская воля, направленная на то, чтобы в одной судьбе охватить проблематику бытия личности в искусстве. Но общая тональность фильма, внутренне статичная при видимой динамичности, последовательно снижает авторский замысел. Удивительное дело, упомянутая документальная врезка, которая как будто бы должна наиболее весомо его аргументировать, вдруг с наглядностью обнаруживает несовместимость двух пластов фильма — визуального и скрытого от глаз, существующего где-то рядом, как персонаж за сценой, но тем не менее очень важного. Происходит что-то похожее на процесс отторжения при тканевой несовместимости. И причина, разумеется, не в том, что кадры не компонуются с постановочными. Причина, на мой взгляд, кроется в авторской установке. Истинная душа «Рабы любви» состоит в неусыпной заботе авторов об изяществе стиля и п о г л о щ а е т с я этой заботой.

В коротких документальных планах содержания, увы, больше, чем во всем фильме. Выбранные режиссером хроникальные кадры аккумулируют такую боль, такое человеческое страдание, что в стыке с ними драма Ольги Николаевны низводится на уровень банальной интеллигентской рефлексии. Именно на этом стыке явственно обозначается движение фильма вспять. Его изначальное стремление выйти на уровень размышлений о взаимосвязях искусства с жизнью так и не набирает необходимой глубины мысли. Доминантной эмоцией в фильме остается ностальгия его героев по уходящей красоте интеллигентского мирка, уже источающего тлетворный аромат близкой гибели. Стилизаторская задача подменила собой концепцию, которая — в замысле — была такой интересной. В ней, в этой концепции, угадывалась и любопытная полемика со стилем «ретро», с его пафосом душевной усталости и апелляцией к несбывшимся идеалам прошлого.

Образ Ольги Вознесенской (хотя и является, на мой взгляд, главной удачей фильма), не может все-таки восполнить пробелы общей идейно-стилевой концепции.

Самый наглядный пробел — линия Потоцкого.

Виктору Потоцкому драматурги не придумали своей душевной жизни, своей драмы. За ним, в сущности, не возникает никакого реального содержания, кроме откровенно функционального, хотя, по замыслу, этот образ исключительно важен в структуре фильма. В этом круге буржуазного мировидения он единственный представитель реального взгляда на вещи, реальной действительности. Революция, фронт, гражданская война, происходящая сегодня, сейчас, когда здесь, в деникинском тылу, по-прежнему снимается кино все про тех же янычаров, иными словами, непримиримое противостояние расколовшейся надвое жизни задано образу оператора. Ведь Потоцкий не просто реалист, трезвый человек. Он большевик, ему, стало быть, ясны законы классовой борьбы в социальной революции.

Все это просматривается в замысле. Но, претворяя его, режиссер привел к общему знаменателю, подчинил стилизаторской задаче и этот персонаж. Образ большевика-подпольщика, прошедшего школу империалистической войны и нелегальной партийной работы, выстроен теми же средствами, писан теми же красками, с помощью той же техники, что и образ красиво умирающего, безнадежно оторванного от жизни, обреченного мира артистической богемы.

Как и в первом своем фильме «Свой среди чужих, чужой среди своих», Никита Михалков равнодушен к социальной типологии, сложившейся на определенной национальной и исторической почве. Зато для него важны традиционные приметы жанра — нет нужды, что он лишен почвы и истории у нас в России, как, скажем, вестерн, опробованный режиссером в его дебютной картине.

На роль Потоцкого Михалков пригласил Р. Нахапетова. Сам выбор многозначен. В этом актере нет ничего от типа большевика-интеллигента 20-х годов (вспомним для

сравнения «Шестое июля», где типологический принцип выдержан документально точно); зато Нахапетов уникален как герой стилизованной мелодрамы. В нем достает и тонкости, и мужественности, и обаяния, и самоиронии. А какая ироническая улыбка — прямо-таки единственная в своем роде! Такой герой прекрасно вписывается в ландшафт Ольги Вознесенской... Если бы Потоцкого не представили большевиком-подпольщиком, опасно балансирующим на грани жизни и смерти! Совместные прогулки на авто по пустынному шоссе, когда оба еще боятся признаться себе в том, что влюблены, тонко выдержаны по чистоте лирического звучания. Но долю чувствительности, сентиментальности, заданную фильму как исходное условие художественной задачи (какое уж немое кино без сантиментов!), Е. Соловей переплавляет в драматизм, тем самым прорывая стилизаторский слой. Р. Нахапетову это не удается и удаться не могло бы: его роль драматургически бедна — ведь главная жизнь Потоцкого происходит за кадром, а в кадре он появляется как часть мелодраматического антуража. Когда Потоцкий излагает Ольге нечто вроде первооснов политграмоты, да еще в изысканных выражениях, в округлых интонациях завсегдатая салонов, а ветродуи в это время заставляют трепетать листву, нагнетая атмосферу тревоги, стилизация начинает клониться к самопародии, что, надо думать, в задачу авторов не входило. Даже гибель Потоцкого, эффектно обставленная на манер европейских фильмов современного образца (стилистика «Рабы любви» не чуждается реминисценций и такого рода), не поднимает его образ на ту высоту, которая номинально ему положена и в фильме и в нашем сознании.

Этот последний момент, по-моему, самый существенный, когда речь идет о стилизации. Как любая художественная форма, стилизация имеет свои границы. Творчество Н. Михалкова ставит вопрос о границах со всей определенностью.

В первом своем фильме «Свой среди чужих, чужой среди своих» режиссер попробовал втиснуть героику революции и гражданской войны в форму классического вестерна, ввел в сюжет все его излюбленные элементы — измену, погоню, ограбление, финальное единоборство двоих, когда «чужой» проигрывает «своему» и физически и морально. Непонятно откуда взявшаяся карета, которую в прологе фильма герои дружно пускают под гору, в общем «вестерновом» контексте воспринимается уже не как «карета прошлого», а скорее как зашифрованный образ фордовского дилижанса.

До фильма Михалкова были попытки рассказать о первых годах революции в жанре героической комедии, хроники, приключенческого фильма, романтической сказки, наконец, легенды, как это сделал Н. Мащенко в «Комиссарах» и в «Как закалялась сталь». Но никто с таким завидным чувством стиля и таким артистизмом не воплощал чужую традицию, последовательно отказываясь от собственной.

Меньше всего я хочу упрекнуть Н. Михалкова в отказе от художественного опыта своих предшественников. Когда традиция саморазрушается под тяжестью собственных штампов — а такие симптомы есть, — необходимо вливание новой крови, необходимо раскованное творческое мышление, свободное от стереотипов. В лице Н. Михалкова я вижу художника, наделенного творческой смелостью и врожденным чувством формы, обеспечившим ему такой яркий старт. Все, что связано в искусстве с вопросом к а к, кажется, не составляет для него труда. Лабильность, артистическая легкость и раскованность, с которой он постигает пластические секреты киноискусства, схватывает и вводит в кинематографический обиход непривычные для нас звучания и линии, порою просто удивительны. И, конечно, стилизация — это его стихия, здесь есть где разгуляться, есть на что потратить переизбыток артистизма.

Не в том беда, что в фильмах Михалкова традиционные типологические образы, привычные для зрителей не одного поколения, заменены. Ярко выраженные социальные типажи стали редкостью в жизни. Сейчас трудно найти артиста, напоминающего, скажем, Бориса Чиркова в молодости. Но, импровизируя

с материалом, из которого выстраивается фильм, режиссер не чувствует обязательств по отношению к нравственной сущности понятий, с этим материалом накрепко связанных. И материал естественно бунтует, сопротивляется способу обработки. Включаясь в непривычный художественный контекст, он теряет свою органику, свое первородство, изменяется против своей воли, как бы выворачиваясь наизнанку. Так, например, сюжет «Своего среди чужих» этически несостоятелен уже потому, что чекисту Шилову, чтобы реабилитировать себя, приходится действовать «чужими», то есть бандитскими методами. Для начала он сбежал из-под суда своих, поставив конвоира, своего же товарища, под угрозу если не расстрела, то ареста. Попав в банду Брылова, чекист лихо перехитрил бывалых бандитов, слился с массой «чужих», не отличаясь от них ни повадками, ни лексиконом. Правда, украденное бандитами золото он вернул своим и вышел победителем. Что же, получается: победителей не судят, а цель оправдывает средства?

Подпольщики в «Рабе любви» появляются на экране мельком. Но достаточно реплики «Ребята, уходим!» или короткого плана, когда представитель подпольного ревкома Иван привычным жестом завсегдатая салунов придавливает дуло револьвера к щеке вагоновожатого, как игра себя обнаруживает. А режиссер не замечает, как заигрывается. Происходит это потому, на мой взгляд, что первичным импульсом творчества становится всего лишь очередной формальный эксперимент. Задача к а к сказать поставлена на первое место, абсолютизирована, на ее решение брошены все недюжинные силы. Оборотная сторона — равнодушие к материалу, граничащее с небрежением его исторически конкретной нравственной сутью. Стилизация оборачивается эстетизацией. Авторы сами не замечают, как правда, к которой они так стремятся, подменяется той самой красивостью, которую они хотят осмеять как суррогат искусства.

Эксперимент Н. Михалкова с классическим вестерном показал, что этот жанр еще слишком хорошо помнит свое прошлое, чтобы поновому рассказать о нашем прошлом, которое мы тоже не забываем.

Нет смысла повторять, как сложна в искусстве диалектика «что» и «как». Однако в опыте Н. Михалкова немало поучительного в этом плане. Оказалось, например, что «чистый» жанр не является абсолютной приманкой для зрителя, как предполагали иные практики кино. Прокатная судьба «Рабы любви» сложилась весьма скромно. В пределах жанра, как бы он ни был привлекателен сам по себе, прежде всего необходимо реальное жизненное содержание. И законченность стиля достигается не помимо содержания, а через него.

Вот к какому выводу приходишь, размышляя над «Рабой любви».

Снимается кино... Снимается изобретательно, со вкусом, мастеровито. Но чем дальше, тем настойчивей встает вопрос: когда же талантливый мастер почувствует внутреннюю необходимость с н и м а т ь ж и з н ь?

●

Когда эта статья была уже в наборе, мне удалось посмотреть новый фильм Н. Михалкова — «Механическое пианино». При анлизе творческого пути художника каждая его последующая работа почти автоматически производит коррекцию твоей собственной концепции: появляются новые аргументы, а они всегда обогащают точку зрения критика. Наверное, в данной статье кое-что сказалось бы иначе; может быть точнее. Но это — другой разговор.

Клуб молодых

О своем деле, о товарищах, о себе

Продолжая разговор о проблемах, связанных с творчеством молодежи, редакция журнала «Искусство кино» пригласила за свой «круглый стол» молодых мультипликаторов. Так возник коллективный диалог, обнаруживший не только общность устремлений, но и ряд эстетических расхождений, естественных потому, что на эту встречу сознательно были приглашены люди очень разных творческих пристрастий. Режиссер Наталия Бодюл — автор лент «Мелодия», «Лестница», «Элегия», — настойчиво и темпераментно решая темы защиты мира, гармонии человека и природы, ищет способ подачи своего замысла с помощью музыкального образа в изобразительном строе фильма — цветовом, линейном, ритмическом, воюет с иллюстративностью, хочет создать самоценную экранную выразительность. А вот Александру Боголюбову, автору, трактующему проблемы, тоже касающиеся человека и окружающего его мира (фильм «Бумеранг»), близка притча, нарочито освобожденная от всего частно-конкретного, всецело подчиненная развитию одной, четко заданной мысли. Путь поисков Юрия Норштейна, уже принесших такие удачи, как «Лиса и Заяц», «Цапля и Журавль», «Ежик в тумане»,— это путь утверждения поэтически непосредственного мира природы, его сказочные герои — животные и птицы — пленительны своей тонкой и трогательной одушевленностью. Художник-постановщик Станислав Соколов в своей работе над фильмом «Ночь весны» (совместно с В. Курчевским) по стихотворениям В. Луговского больше всего думает над экранным выражением поэтического слова, над зримым образом поэтической метафоры. Совсем еще молодой киновед — выпускница ВГИКа Ирина Трояновская пока не успела заявить о себе в печати, но она твердо решила заняться теорией мультфильма. В дискуссии принял также участие детский писатель-сказочник Сергей Козлов — по его сценариям на киностудии «Мультфильм» поставлено несколько картин. Беседу ведет кинокритик В. Шитова.

В. Шитова. Я хочу начать с вопроса, который, как мне кажется, закономерно возникает первым, когда встречаешься с фильмами, сделанными очень разными художниками, спорящими друг с другом, развивающими различные линии сегодняшнего мультипликационного искусства. Вопрос этот заключается в следующем: как в художественном сознании мультипликатора, обдумывающего будущую картину, возникает и формируется тема нового фильма, его идейная направленность, с чего начинается зарождение некоего образного зерна, определительного для всего произведения,— зерна, из которого позже вырастает целое? По какому пути движется творческая мысль, направленная на поиск первоначальной образной модели, особая роль которой для искусства мультипликации представляется несомненной? Как соотносятся тема, материал, стиль будущего фильма с этой первой работой творческого сознания?

Мы беседуем с вами теперь, сегодня, и я не могу не вспомнить, как более двадцати лет назад мне так же пришлось знакомиться с большой программой мультфильмов. Так вот, тогда вопрос, который интересует меня сегодня, не мог возникнуть, он попросту был бы нереален, ибо в тот период самый ход к поиску образного решения практически отсутствовал. Режиссер следовал за словесным рядом, зависел от него целиком и полностью, а изображение в тогдашнем мультфильме строилось по принципу робкой иллюстрации, и ни о какой самостоятельной образной системе, ни о каком самостийно найденном образном зерне нечего было и думать. Это была как бы прорисовка слова.

Современная же мультипликация широко прибегает именно к метафоре, к сложнейшим ассоциативным ходам, к смелому сближению разнообразнейших фактур.

Вот о том, как вызревает замысел картины и как он реализуется в образной системе искусства, обогащается художественной фантазией авторов, и хотелось бы повести разговор.

Ю. Норштейн. Я попробую сразу определить свое отношение к мультипликации. Говорят: «искусство мультипликации», «средства мультипликации». Мне кажется это неверным. Мультипликация есть способ образного мышления. Не менее интересный, чем живопись, или игровой кинематограф, или театр, которые тоже являются способом мышления. А искусством все это становится только тогда, когда художник прилагает к этому определенные усилия — философские, нравственные, художественные. То есть, как любое другое искусство, мультипликация является только средством для выражения определенных замыслов того или иного художника Замыслы эти возникают у него из каждодневного, сиюминутного, постоянного столкновения с окружающим миром, с людьми и с той общей информацией о жизни, которую он получает каждый день. Из этого слагается художник. От того, насколько активно он относится к действительности, зависит, как будет складываться его личность. Причем реалистичность мышления заключает в себе, на мой взгляд, не понятие стиля, а понятие позиции художника.

А сейчас я немного отклонюсь в сторону. Когда-то человечество имело раннюю систему сигналов — это была система знаков. Каждый знак нес в себе сумму информации — достаточно привести в пример знаменитое письмо скифов персидскому царю Дарию, где были изображены птица, лягушка, мышь и три стрелы: это была та изобразительная единица, которая содержала массу информации и определенный эмоциональный заряд, предполагавший сильное воздействие на сознание противника. Но потом главным средством человеческого общения стало слово — как система общения, система организации, система восприятия мира.

Мультипликация — это изобразительный язык. И можно перекинуть мостик от языка знаков, с помощью которого когда-то общалось человечество, к сегодняшней мультипликации. То есть здесь налицо возвращение к знакам, посредством которых мы можем передавать художественную информацию. Но возникает вот что: каждый раз, когда начинаешь работать над очередным фильмом, наталкиваешься на определенное противоречие между образом, который складывается в тебе, и его конкретным воплощением в персонаже, в кадрике. Это столкновение, это противоречие постоянно мучает режиссера. И выход тут, как мне представляется и на собственном опыте и на опыте просмотренных фильмов,— в иронии, которая тоже есть изумительное открытие человека. Поясню: на экране накапливается некая изобразительная информация, но наступает момент, когда она становится тяжеловесной, вот тут она и должна сниматься иронией. Это относится и к игровому кино, но в особенности к мультипликации, где каждый образ сочинен художником.

Да, в мультипликации реальность каждый раз выдумана. Зрителю каждый раз нужно адаптироваться в новой образной системе. Отсюда возникает вопрос — а что такое новаторство? Для меня исходная новаторства — это прежде всего идейная позиция художника. Мир художника — это противоречия, конф-

ликты и гармония реальности и их осмысление. Если этот сложившийся внутренний мир раскрывается в произведении художника, то произведение это не может не нести черты новаторства, потому что мир каждого человека неповторим. — Мультипликация всего лишь средство для воспроизведения этого мира. Воспроизведение может быть фантастичным. Но идея должна опираться на крепчайшую жизненную основу. Когда художник перестает остро ощущать действительность, он превращается в ретрограда, как бы он ни старался выискивать новые изобразительные формы.

В мультипликации общее всегда связано с конкретным. И я хочу привести один пример, разъясняющий мое понимание этой связи. У Гайдара есть очень любопытное замечание по поводу того, как нужно писать для детей. Он говорит, что если мы пишем, что красные погнали белых, то должны еще вписать — а зайчик смотрит и улыбается. Для него как для художника — и как же это правильно! — была очень важной такая вот мгновенная перекидка к очень конкретному — и другому по стилистике — образу.

В. Шитова. В ваших фильмах есть поистине фантастическое богатство конкретностей, физических реальностей, которое, в отличие от несколько стерильного абстрагированного мира некоторых мультфильмов, лишенных воздуха, температуры, живого дыхания природы, особенно греет душу. Вот «Ежик в тумане». Буквально всеми чувствами ощущаешь туман — зыбкий, влажный, трудный для дыхания, как ощущаешь на возвышенном месте сухость, тепло, аромат хвои. В этом смысле ваш способ воссоздания среды есть нечто необычайно новое, в том числе и для вас самих — судя по вашим предыдущим фильмам «Цапля и Журавль» и «Лиса и Заяц».

Ю. Норштейн. Это не мой способ. Это мастерство оператора А. Жуковского и художника Ф. Ярбусовой. Работа оператора в этом фильме была подобна работе оператора игрового фильма, с тем лишь отличием, что съемка была покадровой. Но желание сделать физическую реальность на экране для меня не случайно. Я настойчиво ищу путей к тому, чтобы поэтическое мышление воплотилось в живую конкретность изображения.

Предположим, говоря о поэзии, мы говорим о том, что она обобщает и, будучи истинной, всегда конкретна. Если мы возьмем, например, пушкинского «Пророка», где происходит действие фантастическое, то как работает это «глаголом жги сердца людей»! Это «жги» — хлещет, как плетью, багровый рубец вздувается от этого. Но когда происходит перенос конкретно-поэтического образа в конкретно-изобразительную структуру, чаще всего происходят ошибки. Образ непременно должен преломляться, а не продолжаться в прямой изобразительной метафоре. Изображение может быть иным и тем точнее отвечать выбранным нами строчкам.

Но вернусь к соотношению физической реальности с поэтическим образом. С «Ежиком в тумане» было так: я прочитал детские сказки, которые пишет Сергей Козлов, прочитал штук пятьдесят. Были сказки и лучше, чем про Ежика. Почему же я выбрал именно ее? Думаю, что любой фильм начинается не с того момента, когда у тебя появляется сценарий. Он начинается задолго до этого — тогда, когда в тебе складывается исподволь определенный образ, который тревожит душу, ищет выхода. И только если тебе повезло, если встретил человека, у которого тот же взгляд на мир, какой в этот момент сложился у тебя, возникает идеальный случай творческого единения. В этом смысле козловский «Ежик в тумане» попал, как говорится, в мое нажитое. У нас с Козловым оказалось близким понимание героя.

О соотношении изобразительного, звукового, музыкального ряда в фильме. Я не могу сказать, что для меня, предположим, главное — это изображение. В фильме все время должно происходить некое колебание между изобразительным рядом и звуковым. Надо, скажем, здесь пригасить изображение и выявить максимально музыку, потому что нужно, чтобы именно в этот момент зритель был настроен к происходящему на экране более философски,

а музыка этому поможет. И еще музыка дает возможность необыкновенного эмоционального взлета...

В. Шитова. Я еще обратила внимание на роль шумов в вашем фильме.

Ю. Норштейн. Да, шумы являются абсолютно равноправным драматургическим компонентом, равно как и понятие среды.

Так вот, вернусь к главному: почему же все-таки «Ежик в тумане»? Потому, что мне хотелось сделать фильм о тайне, а туман — не есть ли он физическое ее воплощение? Трудно говорить, как шло здесь дело, как все раскручивалось, но скажу только, что для меня тем самым первоначалом, с вопроса о котором вы начали нашу беседу, как бы завязкой был сухой лист, который упал с дерева. Меня он, этот самый сухой лист, давно беспокоил, мне давно хотелось сделать что-то о листке, который скребется под ветром о мостовую, о том, как на него падают первые крупинки сухого снега... Такой вот лист, снятый на самом крупном плане в кинематографе игровом, натурном, не произвел бы впечатления, а вот в мультипликации другое дело: образ тут дойдет до определенной степени выразительности, вберет в себя чувство и мысль.

Этот самый лист явился для меня как бы началом, которое закрутило всю сказку. Она переделывалась для фильма довольно основательно, в нее пришла иная философия, хотя многие события остались прежними...

В. Шитова. Скажите, «Ежик в тумане» — это ведь не первый мультфильм по сказкам Козлова?

Ю. Норштейн. Нет, были у него и еще пять фильмов; я видел два из них — «Как львенок и черепаха пели песню» и «В порту». Но мне, честно говоря, кажется, что у нас с Козловым пока что получился наиболее гармоничный альянс, потому что мы с ним очень сходно глядим на мир.

Сейчас я работаю с другим сценаристом и делаю фильм, совершенно не похожий на «Ежика в тумане», но образная система, которая родилась в той картине, очень сильно на меня подействовала. Для меня самого «Ежик в тумане» открыл многое, но я, как всякий художник, вряд ли смогу так вот рационально взять и разложить все по полочкам...

В. Шитова. Нет, вы очень хорошо, ясно и зримо дали нам понять ход своей работы. Теперь нам хотелось бы услышать и от других участников разговора рассказ о своем «листе» (возьмем это как рабочий термин), о каком-то первотолчке, вокруг которого происходила кристаллизация замысла, и о тех трудностях, что приходится испытывать потом.

Н. Бодюл. Моим первым фильмом была «Мелодия», потом «Лестница» и «Элегия» — последний...

В. Шитова. Простите, я перебиваю вас, но мне хотелось бы отметить, что мы смотрели ваши картины не по порядку, и это жаль, потому что так труднее прощупывалась общая линия вашего поиска. Хочу спросить у вас — как вы сейчас сами оцениваете направление своей работы, что хотите для себя оставить и от чего отказаться? Фильмов, в такой степени сосредоточенных на музыке, как у вас, я знаю мало, они в этом смысле выделяются, и потому ваше осмысление собственного труда имеет еще и некий общий, если хотите, теоретический интерес.

Н. Бодюл. Обостренный интерес к музыке для меня не случаен; музыка, не говоря о чем-то конкретном, вызывает у нас поток определенных образов, и мне хочется найти их зримое выражение, какое-то их подобие, найти его, именно опираясь на конкретность окружающей предметности и на содержание моих художественных и идейных убеждений. Помимо вещественности, тут большую роль должен играть и цвет как неотъемлемый компонент образности. Разумеется, основой в моей работе были мои личные ощущения от данной музыки, но я всякий раз стремилась пе-

редать их в общезначимой, а потому и доступной для восприятия форме. Понимаю, что ничего новаторского в моей работе нет — не я первая ищу способ передачи музыкального образа в цвете, движении, изобразительном строе... Могу только сказать, что дело это трудное, порой не удается уйти от неких самоцельных решений, да и от иллюстративности тоже.

В. Шитова. Скажите, вы думаете продолжать начатое или вы считаете, что надо приступать к новым опытам?

Н. Бодюл. Безусловно, мне хотелось бы продолжать, но с учетом того, что не получилось. Надо строже проверять отбор во имя общего замысла, да и музыку использовать более тонко, тактично. Вообще нам часто не хватает точности, а больше всего нужно думать о том, о чем я уже говорила: искать выпуклый характер, которому бы помогало все — и изобразительный строй, и музыка, и цветовое решение.

В. Шитова. Все свои фильмы вы делали на музыку композитора Лазарева?

Н. Бодюл. Да, Лазарев писал музыку ко всем трем моим фильмам. Это молдавский композитор, которого хорошо знает и всесоюзный слушатель. В частности, он написал музыку балета «Антоний и Клеопатра», сейчас закончил оперу «Дракон» по сказке Евгения Шварца.

В. Шитова. А как практически шла ваша с ним работа?

Н. Бодюл. Он вникал в мой первоначальный сценарно-режиссерский план, потом мы распределяли это целое на отдельные фрагменты, и по этим фрагментам он писал музыку. Это было интересно, но и трудности были велики: что-то в процессе работы переосмысливалось, что-то менялось, усложнялись образы. Повторяю, самый путь был, как мне представляется, верен, но удалось не все...

С. Соколов. Моментов, способных обеспечить притягивающую силу фильма, столько же, сколько настоящих художников. Так было всегда и не только с мультипликацией. Вот эта «магия» существует далеко не во всех фильмах, а во многих лишь частично. Нередко грязно (в смысле техники), неряшливо выполненный прием буквально отбрасывает нас от экрана, ибо уходит контакт, мир фильма разрушается. Вот мы только что посмотрели интереснейший фильм «Поезд памяти» — там как раз есть такие моменты. Есть подобные дефекты и в нашем с режиссером В. Курчевским фильме «Ночь весны» — я сам это ясно вижу, вижу то, что не прижилось внутри фильма, не стало для него органичным.

В. Шитова. Я хочу подхватить вашу мысль о м и р е ф и л ь м а. Хотелось бы, чтобы вы рассказали, как этот мир создается, на чем строится, какие «ворота» открывает для зрителя, чтобы тот смог в него войти. Это будет связано и с другой важной проблемой сегодняшнего мультипликационного кино — с проблемой обратной связи со зрителем: чем может она обогатить вас, какие открывает горизонты, что помогает утвердить, а с чем заставляет расстаться. Да, сегодняшняя мультипликация стремится к разнообразию, порой борется с закостенелыми формами. Но как выходить на обратную связь со зрителем в наиболее удачной перспективе, как искать с ним общения на новом образном языке — разве не важно думать и об этом?

С. Соколов. Я говорил, что ритм, образы, характер рисунка создают экранный мир мультипликации. Но многократно повторенная типовая система, давно сложившаяся и ставшая традиционной, часто отталкивает зрителя своей стереотипностью. Вот сегодня я смотрел фильм «Бумеранг», который тоже сделан в традиционной системе, и долго не мог преодолеть предвзятости взглядов. Я преодолел барьер своего, в данном случае зрительского несогласия, где-то в середине картины, только тогда, когда по-настоящему увлекся развитием мысли.

А. Боголюбов. Здесь очень верно говорилось о том, что лет 20 назад мультипликация укладывалась в жесткие рамки заданного текста и в область образных решений почти не вторгалась. Теперь иначе. Но и сегодня еще немало фильмов, которые целиком подчинены дикторскому тексту. Мне кажется, что это рецидив все того же стереотипа двадцатилетней давности. Не нужно понимать меня так, будто я против текста вообще, текст — это одно из действующих лиц, то же относится и к музыке. И все же в первую очередь речь должна идти о цельном образе фильма, в котором заложено все — и мысль, и волнение художника, и изобразительное решение.

Не помню, кто сказал: «Стиль — это человек». И верно: насколько различны по своему стилю Хитрук и Донев, Вукотич и Лагиони. Насколько в каждом из них прослеживается нечто единственное, позволяющее, даже не видя титров, точно назвать автора фильма. Ибо стиль для художника не просто манера изложения, а прежде всего выражение его творческого «я». Это как бы его видение окружающего мира, осознанного через посредство художественного материала. Для сохранения индивидуальности художник не должен отказываться от выработанных им художественных позиций, должен оставаться самим собой.

А если так, то традиционность стиля, от которого, по мнению Соколова, нужно бежать, как от чумы, дабы выглядеть современным, а не ретроградом, на самом деле вещь не только нужная, но и необходимая, ибо без нее художник может стать модным, но вряд ли будет законодателем моды.

Некоторые, правда, под традиционностью подразумевают штамп. Если такую «традиционность» имел в виду Соколов, когда говорил о фильме «Бумеранг», думаю, он не совсем прав. Хотя бы потому, что фильм — чего не отрицает и Соколов — увлекает. Штамп же увлечь не может. Мы с художником Г. Смоляновым избегали экстравагантных изобразительных решений, кстати сказать, ставших теперь тоже чем-то подобным штампу. Но избегали их потому, что это диктовалось смыслом произведения. Да, герои «Бумеранга» обычны («традиционны» — сказал бы Соколов). Но ведь и общество, в котором существуют эти герои, не плод нашей изощренной фантазии, а ставшая уже традиционной реальность буржуазного мира. И способ существования этого мира, построенного на разобщенности проживающих в нем людей, тоже реален. Как реальны чувства, вызываемые в нас этой разобщенностью. Чувства трагически обнаженные, если вчитаться в сценарий Розы Хуснутдиновой. И мне хотелось их сохранить и развить в своем фильме, подчинив его фор-



«Ежик в тумане»



«Ежик в тумане»

му свободному выявлению этих чувств. Свободному, но не освобожденному от них. А ведь случается так, что чисто внешняя форма, мультипликационность ради мультипликационности имеет подчас большее значение, чем то, ради чего эта мультипликационность существует. Форма заслоняет чувство, оно уходит. А вместе с ним уходит и то, что обязано быть непременным слагаемым любого произведения искусства (мультипликация не исключение) — сопереживание зрителей, для которых делается фильм. И мы остаемся при своей форме, может быть, и «нетрадиционной», но, увы, никому не нужной, кроме разве что нас самих. Еще Чехов утверждал устами одного из своих героев (как видите, спор не новый, и тоже уже в некотором роде традиционный), что дело не в старых и новых формах, а в том, что художник пишет, не думая ни о каких формах, пишет потому, что это свободно льется из его души. Не могу поручиться за точность цитаты, но вот за точность смысла я ручаюсь.

Теперь — о фильмах Наталии Бодюл. Мне ее эксперименты показались интересными. Но, думается, она права, когда сама говорит, что в них соотношение формы и содержания еще не обрело настоящей гармонии. Все-таки много в ее картинах пестроты, дрожания, трепетания кадра, от которых физически устают глаза. Эта перенасыщенность, эмоциональная избыточность уводит от мысли, и картина теряет в убедительности. Есть у нее и вторичность, которая прямо отсылает нас к уже виденному. Но одновременно в некоторых кадрах возникает вдруг такая щемящая точность, есть моменты, которые просто сразу берут за душу.

В. Шитова. *Мне кажется, в фильмах Бодюл превалирует моторное, динамичное начало, все подчинено движению, не хватает пауз, чтобы мы смогли перевести дыхание, присмотреться, вчувствоваться. Не хватает, так сказать, каких-то площадок твердой земли.*

Хотелось бы еще поговорить о рождении замыслов — о том, что мы называли «листом». Может быть, Норштейн продолжит эту свою тему?

Ю. Норштейн. Что мне добавить? Разве что повторить, что сказка Козлова, которую я нашел, просто упала мне на душу. А уж то, что во мне раньше шевелилось, я все равно рано или поздно ввел бы в тот фильм, который бы делал. С Козловым получилось счастливо: получилось совпадение точек зрения на жизнь. Помните, у Бабеля: «Мы оба смотрели на мир, как на луг в мае, по которому ходят женщины и кони...»

А. Боголюбов. Что-то очень похожее произошло у меня со сценарием Розы Хуснутдиновой. Она мне рассказала притчу о человеке, который смеется со смеющимися, плачет с плачущими, и никто его не понимает, и никому он такой вот не нужен, кроме автоматчика, который ухватывается за его безликость, чтобы поставить ее на службу злу... Вот тут тоже что-то «щелкнуло» и произошло смыкание замысла сценариста и личных ощущений. Мне очень захотелось сделать про все это картину. Мультипликации, я уверен, свойственно поднимать и решать сложнейшие жизненные вопросы, проблемы не только и не столько психологического плана, что ближе по жанру кинематографу игровому, но проблемы социально-политические, которые, на мой взгляд, самым тесным образом могут быть связаны с нашим искусством. Причем я имею в виду не фильмы-плакаты — мы сталкиваемся с ними довольно часто и не всегда с радостью, а фильмы-драмы, фильмы-комедии и трагедии, заставляющие не только понимать и воспринимать происходящее, но и сопереживать ему, то есть такие фильмы, которые тревожили бы зрительские сердца, а не только глаз и разум. У нас много говорится и делается сейчас в области политического кино, но адресуются эти разговоры разве что кинематографу художественному и документальному.

А что же мультипликация? Или она может оставаться в стороне, полагая, что ее это касаться не должно? Думаю, ни в коем случае. В начале беседы мы говорили о безграничных возможностях мультипликации по сравнению с любым другим видом кинематографа. Но какая же это безграничность, если

ее ограничивать в самом главном проявлении — в возможности осмысления социальной жизни. «Бумеранг» — в какой-то степени практическое воплощение этих моих размышлений.

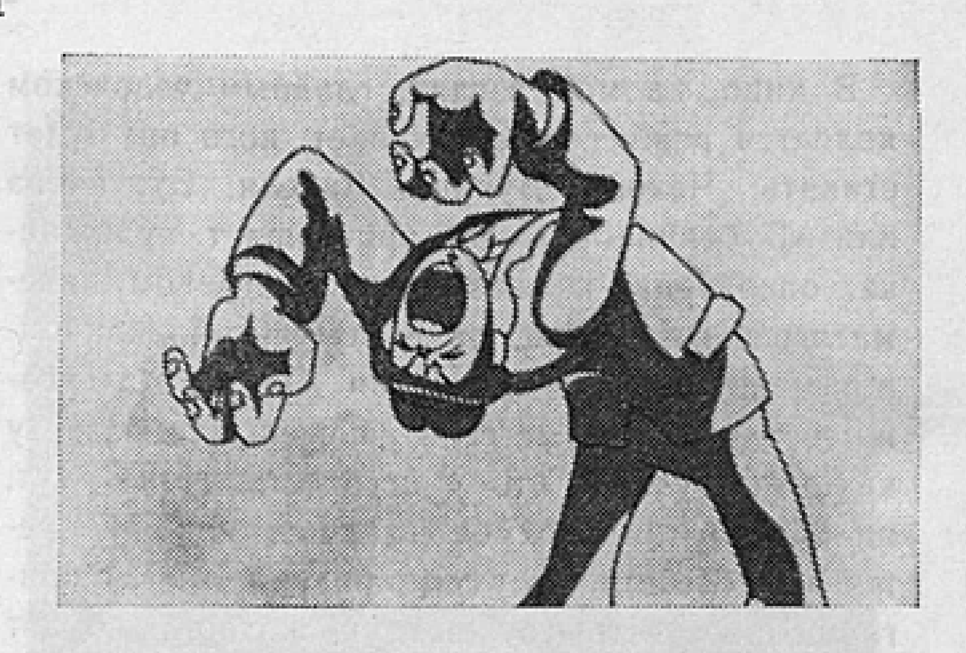
К сожалению, многим в фильме я недоволен — по разным причинам. Но вот форму я искал заведомо простую, искал, понимая, что это вызовет упреки моих коллег. Но я, повторяю, был убежден, что форму усложнять не нужно. Мы стремились создать среду и реальных персонажей так, чтобы все казалось живым, и в то же время мы отсекали массу деталей, которые хотя и работали на персонажей, но уводили от основной мысли.

С. Соколов. Хочу кое-что уточнить. Я никогда не отделяю форму от содержания и художественный стиль картины не мыслю в отрыве от ее социального начала. Нельзя сказать: я говорю об э т о м, а вот к а к я скажу, это мое личное дело. Нет, не только мое. Часто наблюдаешь, как идет нагромождение трюков там, где нечего сказать, идет заполнение пустоты, используются какие-то отработанные стереотипы. Каждое время требует своей формы, и то, что мы сегодня считаем великолепным, завтра вполне может показаться надуманным, искусственным.

У нас, молодых, есть колоссальное богатство — культура, которую создали предшествующие поколения художников, духовные ценности, принесенные в нашу жизнь Великим Октябрем. И мы должны стремиться выразить наше время, используя это богатство, но и привнести свое, новое, насыщенное мыслью и чувствами.

Сегодня мультипликация способна ставить проблемы, казавшиеся раньше для этого вида искусства неприемлемыми — такие, к примеру, как искусство и политика, и такие жанры, как киноплакат, трагедия, фарс — тоже не противопоказаны мультипликации. Все дело в мере таланта авторов, в активности их позиции, в их искренности и убежденности.

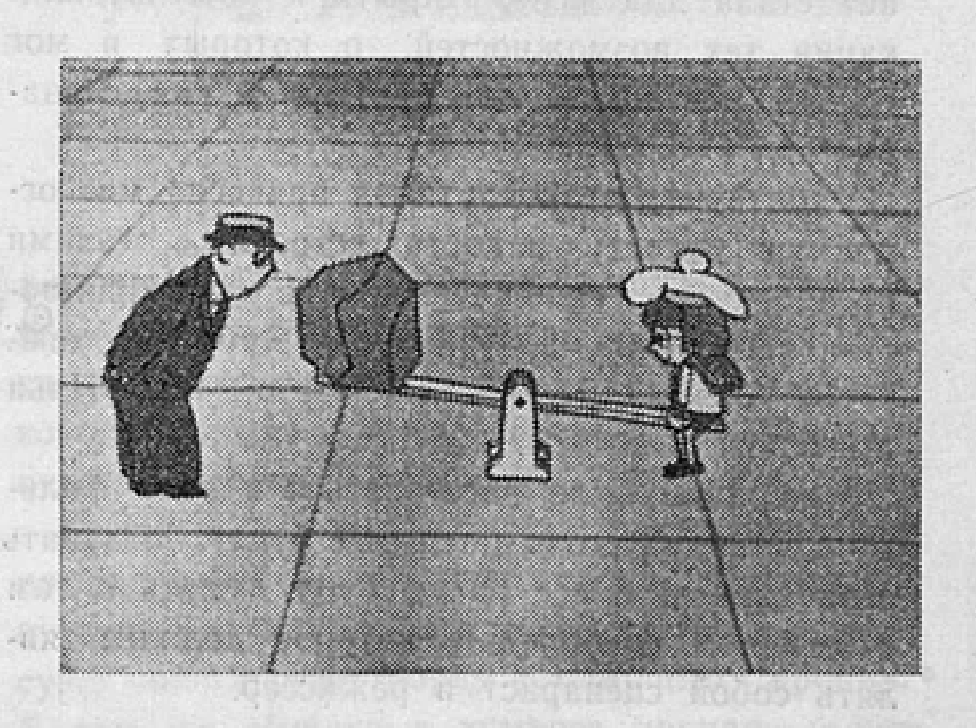
С. Козлов. Поэт Владимир Соколов в стихотворении «Венок» сказал о соловье: «Как удивительно в паузах воздух поет за него...»



«Бумеранг»



«Бумеранг»



«Бумеранг»

В кино, на мой взгляд, главным человеком является режиссер. Он решает, кого он будет ставить: Чехова, Бунина, Бабеля, Булгакова или «Бубенчикова». Он приглашает художника, оператора, композитора, в игровом кинематографе — актера, да и в мультипликационном — актера для озвучания. Он как бы усаживает всех вокруг себя за столом и берет у каждого лучшее, что у него есть. И вот тут, на мой взгляд, самое главное, как он, режиссер, слышит «паузу», ибо каждый из приглашенных есть тот воздух, который будет петь в паузе за него...

Это большое счастье: работать с режиссером, который понимает, что ты делаешь, скажу больше — с режиссером, вдруг осветившим своим, новым для тебя светом тобою сделанное. Это как композитор, который пишет к твоим стихам музыку и в песне или романсе вдруг как бы вновь показывает тебе, что ты написал. Это одновременно и как певец, который открывает и поэту и композитору глаза на созданное ими...

До встречи с Юрием Норштейном по моим сказкам было снято несколько фильмов — разумеется, мультипликационных, потому что я пишу двух-трехстраничные сказки, где действуют постоянные мои герои: Ежик и Медвежонок, реже — Львенок, Черепаха и прочие. Некоторые из картин мне нравились, но работа с Норштейном над «Ежиком в тумане» стала для меня открытием в мультипликации тех возможностей, о которых я мог только мечтать и как зритель и как сценарист...

Работа над этой картиной принесла мне огромную радость, радость встречи с такими прекрасными художниками, как художник-постановщик фильма Франческа Ярбусова, оператор Александр Жуковский, композитор Илья Меерович.

Мне жаль было расставаться с этим фильмом. Мне непросто теперь будет отдавать свои сказки: я все время буду думать о том счастливом совпадении, которое должны являть собой сценарист и режиссер.

В. Шитова. Что вы думаете о сказке вообще, о сказке в мультипликации в частности?

С. Козлов. Я часто выступаю перед детьми, читаю им сказки и убежден, что сказка — любимый жанр малышей. Я выступаю в детских садах и в школах, перед ребятами первых — пятых классов, но иногда попадаю в ситуации, когда передо мной восьмиклассники. Самый трудный возраст для сказки, на мой взгляд, так называемый переходный — тринадцать, четырнадцать, пятнадцать лет. Но и он «пробиваем». Сказка с одинаковым успехом работает на читателя от пяти до семидесяти лет.

Сказка — это первое соприкосновение маленького человека с искусством, и от того, что в самом начале своего пути получает от нас, взрослых уже людей, этот маленький человек, зависит, каким он будет, когда станет большим. Поэтому более ответственной работы, чем работа для самых маленьких, еще не защищенных житейским опытом людей, у нас, взрослых литераторов и кинематографистов, нет. Что же касается моих взглядов на будущее, то мне кажется, что будущее будет талантливее настоящего. И мне видится то время, когда народ малышей (а это целый многомиллионный народ) отвернется в своей неподкупной детской любви от бесшабашных, всепобеждающих, а в общем-то пустых персонажей иных мультипликационных сказок и откроет свои сердца герою, может быть, неуклюжему, чуть растерянному, но думающему, чувствующему и, главное, по-настоящему доброму. Но это все, конечно, будет зависеть от нас. Одним словом, я верю, что грядет время детской сказочной мультипликации высокого искусства, как пришло время большого кинематографа.

И. Трояновская. Сегодняшний разговор примечателен, главным образом, тем, что он посвящен произведениям молодых авторов, произведениям, очень разным по тематике и отмеченным оригинальностью замысла, неповторимым решением.

В этом смысле я не согласна с упреком в

ординарности и «традиционности» стиля, адресованным мультфильму «Бумеранг». Режиссер А. Боголюбов поднимает в нем непростую для выражения социально-нравственную проблему. Стремясь донести до зрителя важную общественную идею, режиссер, на мой взгляд, сознательно избегает яркой изобразительности, которая может отвлечь зрителя, увести его в сторону. Думаю, что такое самоограничение оправдано замыслом фильма и говорит о понимании всей глубины проблемы.

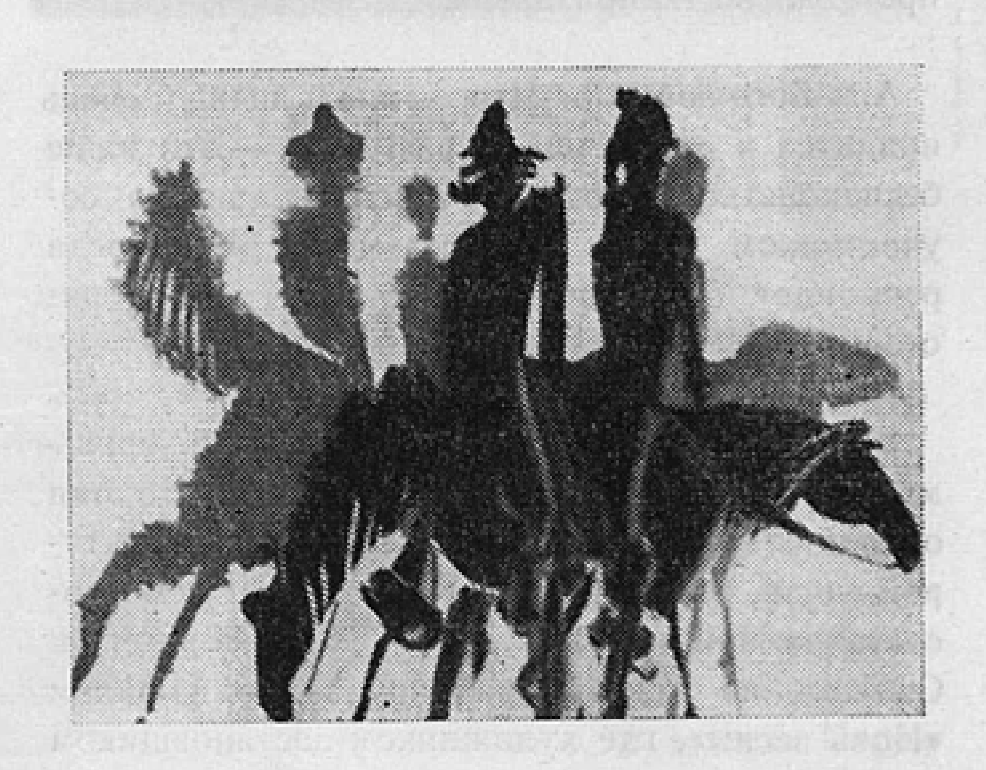
В адрес картины Ю. Норштейна «Ежик в тумане» было сказано много лестных слов. И главным образом речь шла об атмосфере фильма, о насыщенности фактурой, звуком, физическими реалиями. Желание сделать фильм о тайне и передать, как сказал сам Юрий Борисович, «живое ощущение падающего листа», подсказало особую стилистику для мультипликационной интерпретации сказки Козлова.

Действительно, художественный почерк «Ежика в тумане» ярко индивидуальный. Трудно представить образный строй картины в ином контексте. Приглушенные, шуршащие, то вдруг тревожные звуки, прозрачные, бледные светоцветовые гаммы, возникающие и мгновенно исчезающие очертания предметов, зыбкий образ прекрасной белой лошади (лейтмотив фильма) и, наконец, туман, сам по себе субстанция тайны, образуют неповторимый мир фильма, вызывая единое настроение.

И все же фильм, на мой взгляд, несет в себе известное противоречие. Оно заключено в некотором диссонансе виртуозно исполненной, насыщенной поэзией образной формы и не вполне завершенной по сюжетосложению драматургии ленты. Вот почему фильм Норштейна можно сравнить с музыкальным эпизодом, оборвавшимся на ноте, знаменующей начало главной темы. Я смотрела картину дважды. И меня не покидало ощущение, что «Ежик в тумане» есть только пролог к другой истории героя. В фильме Норштейна как бы объединились два жанра: по стилистике — это поэтический этюд, а по содержанию — философская сказка. В данном случае поэзия оказалась более убедительной, чем философия. Тем не менее я вижу в фильме не только частную художественную удачу, но грядущую тенденцию мультипликационного искусства, новым объектом которой может стать психология человеческих чувств.



«Ночь весны»



«Ночь весны»

Мне хотелось бы коротко остановиться еще на одном моменте. Мультипликации как искусству с концентрированной условностью присуще обогащать образ с помощью иронии. В том же «Ежике в тумане» ирония — один из «строящих» элементов драматургии. Иро-

ническая окраска действия снимает физическое ощущение страха, опасности, определяет характеристику героев сказки: Ежика, Филина, Медвежонка, в равной степени проявляясь в их внешнем облике. Однако стоит ли считать иронию панацеей от всех бед мультипликации? Ведь существо иронии тенденциозно и приемлемо не для всех мультипликационных жанров.

В. Шитова. Мы все сейчас говорим о необходимости искать и находить какой-то способ вовлечения зрителя в мир произведения. Речь идет о том, что художник должен обеспечивать возможность наилучшего постижения своего замысла: для современного этапа жизни мультипликационного кино это вопрос далеко не праздный...

А. Боголюбов. Что мне лично очень нравится в сегодняшнем разговоре — это наше беспокойство о том, как сделать зрителя соучастником наших размышлений. Ведь когда речь идет о сопереживании — это и есть настоящее искусство.

В. Шитова. Мы смотрели разные фильмы. И те, о которых можно сказать, что они обладают цельной, единой образной структурой, и те, где структура, так сказать, многосоставна или, выражаясь научно, гетерогенна. Скажем, по такому принципу задуман фильм «Ночь весны», где художником-постановщиком был С. Соколов.

С. Соколов. ...Фильм, не очень удачно реализованный.

В. Шитова. Согласна, здесь есть пестрота и необязательность перехода от фактуры к фактуре, разностильность рисунка, неслаженность пластического пространства. Но я сейчас о другом — о том, что есть целый ряд фильмов со взорванным образным строем, который предполагает некие изменения самих закономерностей зрительского восприятия. Так вот, мне хотелось бы узнать, что вы думаете об этих закономерностях.

С. Соколов. Современная мультипликация, а тем более мультипликация будущего — это кинематограф с огромным диапазоном выразительных средств, с диапазоном, который постоянно расширяется, используя достижения смежных искусств: кинетизма, танца, коллажа, фотографии и т. д. Наряду с углублением традиционных форм искусства возникают и будут возникать межвидовые формы, которые даже трудно определить однозначно. И у зрителей и у художников есть непреодолимая потребность воссоздания нового, нешаблонного, соответствующего неповторимости видения мира каждым человеком. Эмоциональная взволнованность художника рождена обостренным восприятием, и если она выражена сильно, то передается зрителю. Мультипликация, по моему убеждению, может заставить человека отвлечься от мелькания событий и погрузиться в глубокое раздумье. Впрочем, я хочу доказать это на деле, а не на словах.

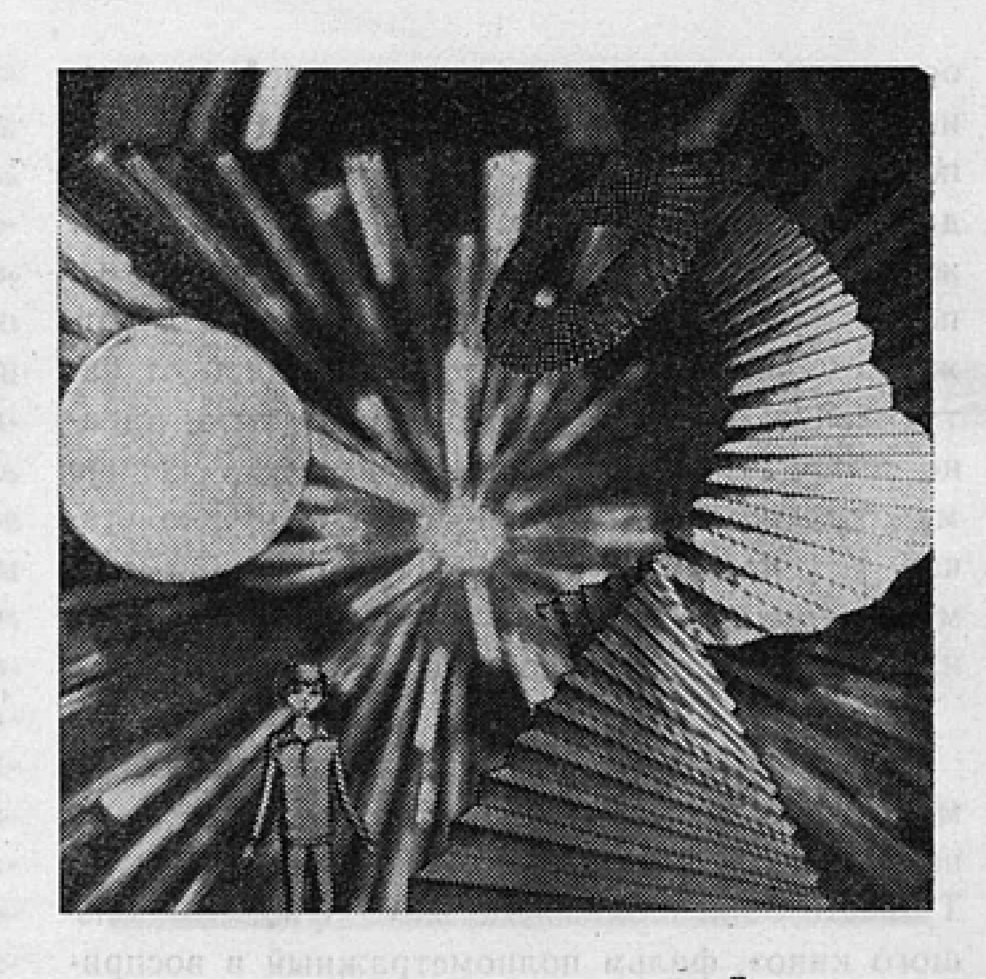
Ю. Норштейн. По-моему, знать жизнь в ее сложностях — это значит знать зрителей. Художник непроизвольно смотрит на сделанное и изнутри и со стороны. Ориентироваться на некую зрительскую потребу по принципу «сделайте нам красиво» — значит планировать средний результат.

И еще несколько слов о том, как мне представляется будущее мультипликации. Если определить мультипликацию как средство мышления художника, то, говоря о будущем мультипликации, следует говорить о будущем самой жизни. От того, насколько художник подвержен воздействию жизненных ситуаций, зависит художественный результат. В этом случае мультипликацию можно определить как самостоятельный вид киноискусства.

Вполне возможно, что будущая мультипликация будет представлять собой смешение жанров. Эти различные жанровые ситуации острее высветят идею со всех сторон, и зритель будет увлечен не только происходящим на экране, но и чем-то более высоким, касающимся самой жизни. Произойдет проецирование увиденного на саму жизнь. Не является ли это самой благородной задачей искусства?

Сейчас мультипликация выработала довольно однообразную форму, когда все линии фильма тянутся к определенному, быть может, неожиданному финалу. Это в основном жанр новеллы, короткой сказки, анекдота, притчи. Вполне возможно, что в мультипликацию может прийти романная форма. Многоступенчатость построения даст простор многоступенчатому жанровому смешению. Я еще раз хочу подчеркнуть: в мультипликации мы говорим о том же, о чем и другие искусства. Если мультипликация останется только искусством трюка, только средством непременно рассмешить, это чревато потерей мысли и чувства.

И. Трояновская. Во время просмотра любой мультипликационной программы у меня возникает мысль, что мультипликация — это сказка по преимуществу. Дело не в том, что жанр сказки самый желанный гость на мультипликационном экране. Хотя и это не случайно. Но такой способ образного мышления, как мультипликация, близок вольной фантазии, миру чудес. Поистине «сказочная» свобода в обращении со временем, пространством, движением, в создании персонажей (не актерские пробы, но каждый раз сотворение собственного неповторимого героя) дает возможность наиболее полно реализовывать мысли и чувства авторов-мультипликаторов. Области сказочного и мультипликационного роднит активная перестройка материала действительности. Мультипликационное. Сказочное. Это не дежурное сравнение. Мне кажется, в более глубоком осознании этого равенства (хотя и условного) содержатся будущие открытия все новых возможностей мультипликационного искусства. Сказка — самый свободный и, если так можно сказать, открытый жанр, власти которого доступны любые стороны окружающей действительности. В этом смысле, мне кажется, в будущем и мультипликация станет более смелой как в завоевании новых областей реального мира в качестве объектов отражения, так и в их художественной трансформации. Мне еще раз хочется повторить, что в этом плане фильмы «Лиса и Заяц», а в особенности «Цапля и Журавль» и «Ежик в тумане» — новаторские, быть может, знаменующие целое будущее направление в мультипликации.



«Лестница»

Думается, качественно новое осмысление получит в ближайшем будущем и художественная мультипликационная форма. К примеру, мне видится, что изображение как заглавный элемент мультипликационного языка перерастет свою обыденную и ведущую сегодня функцию элементарного обозначения и станет более активным выразительным средством. Пора зрелости, самопознания — вот ближайшее будущее мультипликации, ее теории и практики.

А. Боголюбов. Помните, у Гоголя: «Театр — это кафедра, с которой много можно сказать миру добра». Я думаю, что эти слова в равной мере могут быть отнесены к нашему искусству. С тем только добавлением, что добро не должно становиться чем-то вроде вишни в сахарном сиропе, как часто еще бывает у нас в мультфильмах, оно не должно строить свои взаимоотношения со зрителем по принципу подсюсюкивания — лишь бы быть ему приятным, а должно быть нацелено — я повторяюсь и повторяюсь сознательно — на

осознание и воссоздание окружающей нас жизни средствами нашего искусства. Ведь оно располагает тем, чем не располагают никакие другие виды кинематографа: нас не связывает жесткая физическая реальность натуры и исполнителей, и мы действительно вольны в движениях своей фантазии, освобожденной от натуральных аксессуаров. Но, может быть, именно поэтому нам не следует чересчур вольно манипулировать возможностями, а нужно всякий раз искать и находить единственно возможное и одновременно самое простое решение поставленных в фильме задач.

С. Козлов. Я хочу сказать о необходимости сделать мультипликационное кино более популярным, насущно необходимым зрителю. Тут есть один важный момент: фильм «большого кино», фильм полнометражный в восприятии зрителя всегда есть некое событие — пусть даже порой и с отрицательным знаком, но событие. Каким бы ни был по своим достоинствам фильм, идущий 10 минут — а это обычная для мультипликации длительность,— событием он стать не может, люди к этому не привыкли, для них это мелочь, малость, у них как-то не запрограммировано серьезное отношение к нему, они не так собранны, не готовы так воспринимать мультфильм. Я бы предложил следующее. У нас есть известные мастера-мультипликаторы, старшие и молодые, такие, как Федор Хитрук и Николай Серебряков, Юрий Норштейн и Андрей Хржановский. И мне видится, к примеру, такая полнометражная лента: «Федор Хитрук и его фильмы». У Хитрука уже наберется для этого целых 18 частей. Эта объединенная, отобранная программа печатается заново, получает титул и прокатный тираж. И тогда зритель идет смотреть фильмы Хитрука уже как «большое кино». Или Юрий Норштейн. У него сейчас четыре фильма: «Сеча при Керженце» (совместно с И. Ивановым-Вано), «Лиса и Заяц», «Цапля и Журавль», «Ежик в тумане». Немного? Пусть Норштейн сделает еще, чтобы в результате появился фильм: «Юрий Норштейн. Мультипликации». Или собрать картины того же Серебрякова — от «Клубка» до «Поезда памяти», который мы видели сегодня... Будь так — и мультипликация в восприятии зрителей перейдет в новое качество, на новый уровень.

А. Боголюбов. Мне кажется, что мультипликация — это такое искусство, которое старится очень быстро, и то, что предлагает Козлов, будет отдавать музеем. Думаю, что лучше было бы подойти к этой проблеме с тематической стороны: объединить, скажем, фильмы Хитрука и Серебрякова. Лишь бы только удалось уйти от принципа «сборной солянки», которой только и пользуются сейчас прокатчики. От этого страдает художник, это не способствует развитию восприятия зрителей...

В. Шитова. У нас уже возникла аудитория, которая не просто идет в кино, а выбирает картины определенного режиссера. Тому пример — Кинотеатр повторного фильма со спецификой его афиши. Это такая форма проката, которая предполагает у зрителя представление об авторском, режиссерском начале в кино. Что же до того, как будут объединяться мультфильмы — по принципу авторскому или тематически, — решать не нам, но решать это необходимо. Такую программу надо тщательно готовить и давать крупным планом на афише и удобно по времени в сетке киносеансов. Когда зритель будет покупать билет на такой сеанс, он уже заранее будет в определенных отношениях с тем, что ему предстоит смотреть. Известно, как много в искусстве, в его восприятии зависит от установки. Так вот, эта установка в отношении к мультипликации у зрителя изменится. Действительно, надо, чтобы широкая, взрослая публика ходила на фильмы Хитрука, Хржановского, Норштейна, Серебрякова и тех других, о ком мы сегодня не говорили и кто тоже такого внимания заслуживает. Да, зрителю тут надо помочь — его необходимо переориентировать на то, что мультипликация есть сегодня серьезное авторское искусство.

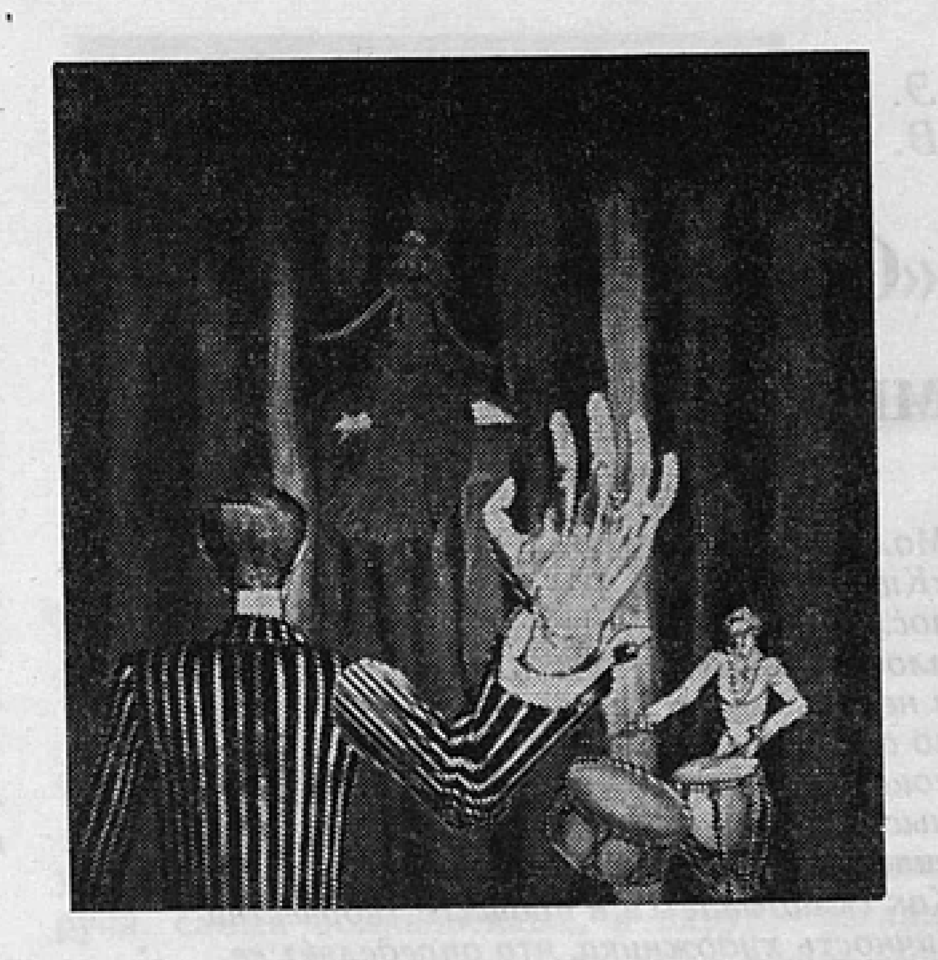
Н. Бодюл. На прошедшем не так давно

Втором всесоюзном совещании молодых кинематографистов каждый из нас, его участников, почувствовал свою возросшую ответственность и в то же время желание найти какие-то новые формы для профессионального и идейно-творческого роста. В этой связи я скажу о нашей общей мечте. Мы, молодые художники мультипликационного кино, вослед нашим коллегам по кино игровому, для которых теперь организуется молодежное экспериментальное объединение при «Мосфильме», тоже хотим получить свою, общую для всех республик творческую мастерскую на базе студии «Союзмультфильм». Как мы ее себе представляем? Прежде всего — и об этом много говорилось на нашем семинаре в дни совещания — как некий учебный центр, где виднейшие мастера мультипликационного кино, наши старшие, опытные товарищи и наши друзья-ровесники, которым уже есть чем поделиться, собрали бы вокруг себя единомышленников, людей, близких по творческим взглядам. В этой мастерской необходимо сосредоточить самую совершенную, уникальную и экспериментальную аппаратуру — ту, что на некоторых студиях уже есть, и ту, что пока в проектах, и, конечно же, в мастерской необходима продуманная система организации труда, обобщающая все ценное, что существует сегодня.

Тогда, думается нам, и могут возникнуть наиболее оптимальные условия для идейного, творческого, профессионального роста молодых режиссеров, художников-постановщиков и, конечно же, сценаристов. А кроме того, в стенах нашей мастерской смогут получать необходимую подготовку рабочие кадры нашего кино, прежде всего мультипликаторы, которых сегодня так мучительно везде не хватает...

Все мы так или иначе хотели бы работать лучше, искуснее, увереннее. Ведь не секрет, что порой многим из нас мешает недостаточно твердое знание самой азбуки нашего искусства, мешает то, что профессиональное умение отстает от взлетов художественной фантазии.

Работа нашего учебного центра, работа экспериментальная, связанная с пробами и ошибками, которых, конечно, не избежать, должна



«Элегия»

быть поставлена в условия максимального благоприятствования — с допусками и поправками на эти самые ошибки, со своей системой условий и средств. Мы знаем, что такое плановая и финансовая дисциплина, но нам бы хотелось, чтобы специфика мастерской тоже была бы принята во внимание.

Впрочем, сейчас я затрагиваю тему, которая, в сущности, могла бы стать основой для еще одного разговора.

В. Шитова. Завершая нашу беседу, я хотела бы сказать о том, что сейчас для творческой молодежи пришла пора больших раздумий и серьезных решений: ее ждет работа, которая требует все большей гражданской и профессиональной зрелости, работа, не совместимая ни с потребительским инфантилизмом, ни с безответственным эгоистическим своеволием. Дано будет все больше и больше — но и спрос будет непрерывно расти.

Племя молодых художников мультипликационного кино — это племя дружных, преданно и самоотверженно любящих свое дело. И хочется пожелать, чтобы юная горячность, не остывая, превращалась в осознанную силу, твердо и ясно знающую свою цель.

Э. Дубровский,
В. Олендер

«Остановись, мгновенье!»

Молодой режиссер киностудии «Киевнаучфильм» Виктор Олендер последнее время работает особенно плодотворно Его фильмы, хотя и небольшие по метражу, но емкие по содержанию, всегда отмечены поиском интересного, яркого выражения мысли, поиском собственного кинематографического языка. Как складывается в процессе творчества личность художника, что определяет ее черты — об этом ведет диалог с режиссером драматург Эдуард Дубровский.

Так часто последнее время слышишь слово «личность», что поневоле хочется взять в руки словарь и снять с этого понятия образовавшуюся от употребления — к месту и не к месту — шелуху банальности, пробиться к подлинному его смыслу.

Итак, читаю: «Личность — категория, выражающая определенный аспект рассмотрения человека. В этом смысле личность противопоставляется индивиду. Личность представляет собой конкретное выражение сущности человека, то есть... реализацию в данном индивиде социально значимых черт, относящихся к сущности данного общества. Социальным проявлением личности является осуществляемая ею деятельность...» (Социология в СССР. М., «Мысль», 1966, стр. 492.)

Кое-что проясняется. Значит, личность прежде всего определяется социальной значимостью ее деятельности. В любом деле — от самого малого до великого... Но, видимо, одной только полезной обществу деятельности недостаточно? Ведь можно быть просто исполнителем? Необходимо еще и активное осмысление того, что делаешь, ясное видение социальной цели своей и общества, собственное отношение к тому, что происходит в окружающем тебя мире...

Конечно, этим не исчерпывается вся сложность личности, но, по крайней мере, уже есть точка отсчета для размышлений о том, что же такое «личность в искусстве» вообще и в кинематографе в частности...

В социальной психологии существует целая система тестов, с помощью которых можно выяснить те или иные черты личности, создать (с некоторой долей точности) психологический портрет индивида, но, затевая этот диалог, я хотел бы прибегнуть к иному методу исследования: рассмотреть фильм как некоторую проекцию личности автора на экране, в последовательности «творческого пути» режиссера, попытаться уловить ту личностную эволюцию, без которой нет подлинного художника.

Итак, пять фильмов режиссера Виктора Олендера.

Они занимают всего 1 час 20 минут экранного времени и... пять лет его жизни.

Можно сказать, что белый экран воспроизводит творческую биографию режиссера. Нет, еще и трудную историю социального становления личности...

Профессия: режиссер

Первый фильм! Да дозволено мне будет сравнить его с первым криком ребенка: «Это я пришел в мир!!!» Но если крик младенца всего лишь сообщение о собственном существовании на земле, то первый фильм не только информация о появлении нового имени в искусстве. Это кредо, это заявление: «Я вижу мир вот так! Я скажу о людях то, чего до меня никто не говорил!»

Драматург ли, оператор или режиссер — от каждого из них, входящих в кинематограф, мы жадно ждем новизны взгляда, самобытности фантазии, глубины суждения о мире. Увы! Ожидания эти сбываются не часто...

Кто спешит поскорее «самовыразиться», кто выкладывает без разбора все приемы, которые он видел в других фильмах, кто подражает любимому режиссеру, кто лишь робко нащупывает свою тропинку среди протоптанных...

Возможно, в этом есть своя закономерность: скажем, профессия режиссера уж слишком многогранна, чтобы каждый с первого же шага освоил все ее премудрости. И все же своя тема, свои приемы, свой, не сравнимый ни с кем почерк должны хоть немного, но проявиться в первом фильме...

«Юноше, обдумывающему житье» (автор сценария Ю. Иванов) — содержание первого фильма Олендера легко укладывается в одну строчку аннотации: «Фильм рассказывает о приобретении учащимися профессионально-технических училищ рабочей профессии».

Вот и все.

И в самом деле, ничего больше.

Четыре паренька — безусых, улыбчивых, симпатичных — выделены среди десятков других учащихся ПТУ и показаны в учебе и во время очередного конкурса на «Лучшего по профессии».

Никаких сюжетных поворотов, сложных ракурсов, ухищрений монтажа. Да и мысль фильма ясна. как дважды два: «Эх, хорошо учиться в ПТУ!».

И все же фильм западает в память.

И, вспоминая о нем, переживаешь какое-то странное, удивительное чувство, словно улыбаешься...

И сам себя спрашиваешь: «Почему?»

Может, герои открыли какой-то пласт души?

Но они так и остались нераскрытыми.

Может, само состязание взволновало?

Но, зная героев лишь внешне, разве можно взволноваться?..

Может, училище показано так, как никто его не показывал?

Но училище снято как обычно, разве что подчеркнута «механизация» всех процессов обучения: от пульта преподавателя до киноаппарата, который выдвигается после нажима кнопки... Кого этим в наше время удивишь!

Откуда же волнение?

Да, есть в фильме кадры, снятые «рапидом» — мастер обучает ученика, первая проба самостоятельной работы с поражением и удачей, проход ликующего паренька с призом мимо товарищей. Все это происходит на экране в странном замедлении... Зачем? И вдруг — улыбка, самая обыкновенная, и вдруг — взмах руки, самый обыкновенный, и вдруг — взгляд, самый обыкновенный, приобретают новую значимость: «Остановись, мгновенье, ты прекрасно!»



В. Олендер

И в этом мгновении человек уже не идет, а парит, не просто улыбается товарищам, а ликует, не просто поднимает свой приз на всеобщее обозрение, а возносит, как величайшую награду...

Словно два времени сталкиваются на экране: часы обыденного обучения и мгновения преодоления, взлета, победы — подчеркнуто замедленные, вырванные из привычного течения жизни. Обычный, далеко не новый прием замедления действия в кадре неожиданно превратился в образ, рождающий в душе зрителя сопереживание.

Неожиданно?

Нет! Весь ритм фильма, весь монтаж, весь его музыкальный строй подготовили рождение этого чувства. Больше того, кажущаяся произвольность «рапидных эпизодов» строго выверена буквально до каждого кадра еще в режиссерском сценарии.

Запрограммировать настроение фильма, уметь снять точно по замыслу, найти монтажное решение, которое будет эмоционально воздействовать на зрителя,— это уже признаки мастерства. И все же, и все же... двойственное ощущение остается после титров «конец».

О чем, собственно, фильм?

Плакатность, однозначность идеи — «Эх, хорошо учиться в ПТУ!» — и добрый, внимательный, даже нежный взгляд камеры на людей никак не совмещаются воедино в сознании...

Все-таки загадочная это профессия — режиссер!

Если у сценариста, при всей сложности первичного рождения сценария, границы творчества ясно определены сюжетом и характерами, идеей и степенью художественности при ее воплощении в драматургии, если у оператора эти границы очерчены композицией и глубиной кадра, то профессия режиссера, можно сказать, безгранична — она словно распадается на множество функций: тут и осмысление драматургии, и воплощение ее в каждом кадре, и организация съемок, и управление группой, и музыкальная композиция фильма и так далее и тому подобное.

И подчас в этой дробности, множественности граней профессии ускользает то главное, что составляет ее суть, смысл, основу.

Можно ли тогда ответить на вопрос: с чего начинается режиссер?

Тут не обойтись анализом фильма, тут важен взгляд на режиссерскую профессию изнутри.

В самом деле, с чего же начинается режиссер?

С этого вопроса и начался наш диалог с Олендером.

Олендер. С идеала!

Дубровский. Ты имеешь в виду нравственные идеалы?

Олендер. Нет! Для меня это само собой разумеется — человек не может жить без нравственных идеалов, я имел в виду более конкретное понятие — человек, у которого учишься не только приемам съемок, но и отношению к делу. Лично для меня таким человеком стал Феликс Соболев. Если рядом с тобой — постоянно — человек, горящий, увлеченный кинематографом до максимума, то невольно заражаешься его настроением, его отношением. Я считаю, мне повезло, что в начале своего пути я встретил такого человека... Его страстность, его жажда достигнуть совершенства, его фанатическая преданность делу — это я считаю главным в профессии!

Дубровский. Фанатизм?

Олендер. А что? В лучшем понятии этого слова... Ведь режиссер сталкивается с такими нечеловеческими трудностями при осмыслении фильма, при съемках, что без фанатизма не обойтись...

Дубровский. Но фанатизм, даже в «лучшем понимании этого слова», исключает другие точки зрения, порождает нетерпимость к чужому мнению, даже жестокость ко всему, что противоречит идее. И это обедняет и саму идею, и фильм, и, в конечном счете, личность. Уверенность легко переходит в самовлюбленность, вера в идею — в слепую исступленность...

Олендер. Ну, может, я слишком заострил ситуацию. Скажем так, не фанатизм, а целеустремленность, взволнованность... Знаешь, так устаешь от серых, вялых фильмов, что кажется, будто многие режиссеры разучились быть страстными... Их ничто не волнует, они никого не любят, кроме себя, их ничто не беспокоит, кроме личных проблем... Поэтому я утверждаю: главное — волнение!

Дубровский. Ну, а каким образом, каким путем можно достигнуть еще и волнения зрителя?

Олендер. По-моему, единственный настоящий путь к этому — образ! Ведь образ скрыт в любом кадре, который ты снимаешь, в любом событии, которое разворачивается у нас перед глазами... Нужно только найти, увидеть, проявить его для зрителя. А мы спешим просто снять — в лоб, прямолинейно — и оказывается, выбираем, таким образом, самый длинный путь к зрителю... Я — за короткие пути!

Дубровский. Однако в своей жажде взволновать не забываешь ли ты о том, что должен еще быть и достойный повод для волнения? Если мысль банальна, если она однозначна, то все волнение попусту?!

Олендер. Конечно, образ — свежий, новый, точный — сам по себе ценность, он преображает банальную истину, заставляет по-иному взглянуть на виденное прежде. Я уверен, например, что те мгновения, которые я оставил в «Юноше, обдумывающему житье», заставили ребят, смотревших на своих сверстников, задуматься о радости созданного, о подлинном смысле таких привычных слов, как «работа», «профессия»... А если бы я строил фильм по законам логики, находил систему аргументов, то, боюсь, этого результата не достиг бы...

Дубровский. Но не пародокс ли: ты выбрал для себя научно-популярный кинематограф, где все построено на доказательстве научных истин, и сам утверждаешь обратное?

Олендер. А кто сказал, что путь к истине лежит только в логической плоскости?

Трудный путь к истине

Когда на студии появляется режиссер, жаждущий сказать что-либо по-своему, он должен неизбежно войти в конфликт с рядом устоявшихся мнений, с привычными представлениями о фильме — словом, с тем, что принято называть «инерцией»... Если уж в механике с «инерцией» сделать ничего не могут и даже автоинспекторы допускают полосу скольжения, то в человеческой психологии это просто необходимая и важная сторона жизни. Без этой «инерции» все менялось бы беспрерывно, все текло бы, не останавливаясь, исчезла бы устойчивость, прочность, основательность людского существования. Но в искусстве инерция порой становится гибельной. Она мешает увидеть новое, она толкает на проторенные пути.

А любая киностудия — это прежде всего



Э. Дубровский

организация, в которой, кроме жестких графиков и финансовых смет, кроме четких сроков сдачи режиссерских сценариев и фильмов, существуют еще и невидимые, но прочные связи, направляющие творчество разных художников в единое русло,— мнения, критерии, система оценок, одобряющих или не одобряющих тот или иной фильм. Она возникает не на голом месте, а есть результат прошлых успехов и неудач, итог коллективного опыта. И чем удачнее был пройденный студией путь, тем... сильнее инерция!

Слава студии «Киевнаучфильм» родилась из фильмов двух направлений: аналитических, исследовательских, посвященных острым проблемам социологии и социальной психологии, и фильмов экзотических по своему материалу, несколько сенсационных, открывающих на экране такую сторону реальности, о которой зрители даже не подозревали.

Но время шло.

И незаметно, постепенно эти направления угасали...

Все меньше острых проблем...

Все меньше настоящих научных сенсаций...

Причин тому множество, но, пожалуй, одна из основных — все та же «инерция»... Всякая организация стремится к стабильности, к повторению найденного, и нужна большая смелость, чтобы выйти на совершенно новый путь, поддержать тех, кто ищет решения, открыто противоположные тем, что приносили успех раньше...

Если фильм Виктора Олендера «Юноше, об-

думывающему житье» — это лишь обещание какого-то принципиального поворота во взгляде на мир и людей, то следующий фильм — «А мама меня не любит!» — утверждение не только своеобразия почерка режиссера, но и, в известной мере, свидетельство необходимого движения вперед в критериях студии.

Фильм — крик. Фильм — взрыв. Фильм — шок.

С первого же кадра: девочка раскачивается на карусели...

Привычный кадр, но... лицо девочки! На нем застыло выражение пустоты, бессмысленности...

Да это же слабоумный ребенок!..

И начинается наше путешествие в мир, не менее страшный, чем Дантов ад.

В этом мире взрослая девушка едва может правильно написать на доске первые два слога слова «дерево», а юноша не может произвести простейшее арифметическое действие — сложение. В этом мире сместились понятия возраста — восемнадцатилетний может выглядеть как новорожденный, а новорожденный обладать головой взрослого человека: нарушены все законы физического развития человека.

Но ради чего меня ведут в этот мрачный и фантастический мир уродов и слабоумных, даже не осознающих степень своего страдания?

Если пересказать содержание фильма в аннотации, то «фильм показывает страшные последствия алкоголизма — детей, рожденных калеками и дебилами; фильм гневно обличает тех, кто потерял самое главное человеческое качество — чувство ответственности перед собственными детьми».

Плакат, решенный в столкновении обнаженно натуралистической и образной пластики?

Кажется, сил уже нет больше глядеть на экран, а кадр за кадром, как гвозди, все вбивает в сознание весь беспросветный ужас этой драмы — потерю человеческого по собственной воле или безволию.

И тоскливый рефрен фильма «Ой, Иванку, Иванку!», и невероятная история, пунктиром проходящая сквозь сценарий, — дело об убийстве отца-алкоголика сыном-эпилептиком, и фигуры, вырванные лучами фар из ночной тьмы, и мучительные круговые панорамы рождают, наслаиваясь, чувство жгучей ненависти к тому страшному, что проявляется в человеке как результат алкоголизма.

Вновь, как в прологе, в замедленном движении раскручиваются карусели, только они уже пусты... Взлетев в воздух, сиденья медленно опадают, ударяясь о металлический столбопору.

И не удар я слышу, а взрыв, который отдается во мне громким эхом сострадания и боли...

Знакомый прием «рапида»...

Если в первом фильме Олендера экран говорил: «Остановись, мгновенье, человек прекрасен в момент победы!», то здесь обратное: «Остановись, мгновенье, человек страшен в своем падении!»

Из света — в тьму, от взлета — к падению...

Время ликования...

Время глубочайшего поражения...

Случайна ли эта антитеза? Или это след какого-то внутреннего поиска автора обоих фильмов?

Яростность монтажа, безжалостность камеры, единство приема и смысла создают ощущение цельности картины. Это крик, короткий, громкий, отчаянный крик человека, заглянувшего вдруг за пределы человеческого...

Дубровский. Знаешь, Виктор, когда я впервые посмотрел этот фильм, я ужаснулся... И подумал, что зрелище, подобное тому, что ты показал на экране,— за гранью искусства!

Олендер. Но ты возмутился? Ты почувствовал отвращение к тем, кто порождает подобное зло?

Дубровский. Да, но...

Олендер. Значит, я добился своей цели!

Дубровский. Ценой вот такого жестокого погружения зрителя в «ад»?

Олендер. Когда я сам увидел все это, у меня волосы встали дыбом. Я понял — об этом надо говорить с экрана — и не вполголо-

са, а надо кричать. Недавно я прочел в «Правде» статью Ролана Быкова, он также высказывает эту мысль: сегодня нельзя обращаться к зрителю шепотом или с обычным говорком — нужно говорить во весь голос...

Дубровский. Это вопрос спорный... У каждого автора свои краски, свой способ воздействия на зрителя... Я думаю, что диапазон искусства включает в себя и крик, и шепот, и прямой вопрос...

Олендер. Наверное, ты прав... Но мне ближе вот такое активное, резкое, крайнее отношение к реальности...

Дубровский. Или — или? Светлое или черное?

Олендер. Так вышло. Я задумывал не просто фильм-крик. Режиссерский сценарий назывался условно «Бумеранг». История сына, убивающего отца, — это символ философский... Бумеранг возвращается и приводит к гибели того, кто его бросил. Разве это касается только алкоголизма?

Дубровский. Я увидел в этой истории только еще одну грань обвинения алкоголизму...

Олендер. Жаль...

Дубровский. Но, может, обобщение не получилось именно потому, что «шоковые» кадры, жестокость затмили образ бумеранга?.. Все-таки это исключительная история! По-моему, ты выбрал здесь более прямой путь воздействия на зрителя... У меня, например, возникало ощущение некоторого насилия: уже все понятно, а мне еще и еще доказывают, что пьянство — зло...

Олендер. Насилие? Любопытное определение... Я подумал сейчас, разве монтаж — не насилие над реальностью, над временем: ведь я режу пленку на куски, превращая реальность объективную и время объективное в то, которое нужно мне для эпизода. А сюжет? Я ломаю привычное течение жизни, выбирая те части, которые нужны для воплощения идеи. Разве это не насилие? А проблема? Я безжалостно отсекаю все лишние отростки процесса или события, чтобы вогнать его в рамки данной проблемы... Что ты на это скажешь? Без этого «насилия» не может возникнуть авторское «я», авторский взгляд, будет только вялое, пассивное ползание по материалу... Это все равно, что прыгнуть в реку, ухватиться за что-либо на поверхности и подчиниться течению...

Дубровский. Видимо, слово «насилие» не совсем точно для определения режиссерского отношения к реальности?! Скорее, преобразование увиденного. Хотя перед каждым, кто пытается отразить действительность, рано или поздно встает вопрос: как ее подавать зрителю? Можно убеждать, доказывать, подвести к размышлению, а можно и навязать, дать лишь одну сторону явления, события... Но зритель-то живет не только в мире книг и фильмов — он хорошо знает, что у жизни есть и светлая и темная стороны... И если ты покажешь лишь одну из этих сторон, то это будет только половина истины.. Как бы образно, эмоционально ты ни подавал ее с экрана!

Олендер. Выходит, по-твоему, что без освоения обеих сторон истины невозможно дальнейшее движение в искусстве?

Дубровский. Почему же? Возможно! Но не будет ли это тем «насилием», о котором ты так горячо говорил?..

Первая встреча с парадоксом

Человек, который активно, заинтересованно, пристрастно относится к окружающему его миру, рано или поздно сталкивается с противоречивостью этого мира. Это неизбежно, ибо пружина всякого движения — диалектика. Она обнаруживается порой в самых неожиданных ситуациях — будь то портрет человека или рассказ о таком, казалось бы, непротиворечивом явлении, как спорт.

Встреча с диалектикой редко проходит бесследно для тех, кто вплотную с ней сталкивается.

Так или иначе — перед каждым встает выбор: уйти в упрощение, обойти противоречие, просто сделать вид, что не замечаешь, или ринуться в водоворот разных, часто отрицающих друг друга граней одного явления, события или человека?

Причем и награды-то особой не предвидится: скорее, наоборот — есть перспектива захлебнуться, остаться «на дне», как это уже случалось с теми, кто рисковал.

Но раз уже взялся, от такого выбора никуда не денешься — третьего не дано...

«Мышца или интеллект?» — назывался сценарий Юрия Иванова, поставивший в неожиданном ракурсе привычную и знакомую проблему судьбы спортсмена после того, как его спортивная карьера завершится и перед ним после славы, лавровых венков и всемирной известности возникнет более будничная реальность...

Я думаю, выбор этого сценария Олендером не случайность, а закономерное движение к более сложному пониманию мира.

Но в процессе съемок, видимо, произошел какой-то перекос проблемы, и вот я пытаюсь после фильма сформулировать его содержание в нескольких строчках и... не могу.

О чем фильм?

Об ученых, которые настолько увлеклись спортом, что стали чемпионами, или о спортсменах, которые настолько полюбили науку, что стали учеными?

Но тогда стоит внимательнее присмотреться к построению фильма.

Прекрасные в своей страсти мгновения побед и поражений открывает нам хроника, смонтированная так, что проникаешься и радостью и горечью этой борьбы со скоростью, высотой, борьбы с пределами собственных возможностей.

И затем идут портреты ученых, снятые во время Универсиады, когда состязаются друг с другом кандидаты и доктора наук, которые на этот короткий срок становятся только теннисистами и бегунами, метателями молота или волейболистами.

Эти портреты Олендер складывает своеобразным приемом «мозаики». Короткие планы, показывающие человека в различные мгновения его жизни, вплетаются в единое действие, интервью. Точность монтажа доведена до максимума, так что отдельные слова интервью ложатся то ассоциативно, то контрастно, то в образном подтексте на эти монтажные врезки, создавая сложный изобразительно-словесный мозаичный портрет.

Все щедрее рассыпаны по фильму кадры, которые из обычно информационных превращаются в образные...

Вот, держась за трос, поднимается из реки воднолыжник...

Кадр, не раз виденный и в других фильмах, но Олендер повторяет его раз, другой, третий, все замедляя и замедляя это движение.

И рождается образ — человек вырастает из воды! Поднимается над стихией...

Вот еще знакомый кадр — спортсмен бежит в гору... Выше, выше... Пот льется со лба...

Но вновь рапид замедляет движение... И я вижу медленное, удивительное падение капли пота, катящейся по лицу...

Образ преодоления!

Несколько портретов и столько же ярких, поэтических образов. Но почему к концу первой части ловишь себя на мысли, что в принципе можешь представить себе следующий эпизод: это будет еще один ученый, рассказывающий о том, как и за что он любит спорт. Такие разные характеры на экране, такие неповторимые детали найдены для их раскрытия, такие точные образы, а вот беда — мысль замерла, как колесо завязшей в песке машины...

Каждая из новелл-портретов хороша сама по себе, а вместе — они постепенно, несмотря на изобразительное мастерство режиссера, создают ощущение скуки... Увы! Слишком все бесспорно, слишком все ясно: да, спорт нужен ученым, да, он есть вторая сторона интеллекта, да, трудно находить для него время, но можно...

Лишь во второй части фильма снова загорается интерес — на экране известный футболист говорит о своей растерянности, о своей неприкаянности в первый год после того, как он ушел с поля... Интереснейший внутренний кон-

фликт, но при чем тогда вся первая половина фильма? Это же абсолютно разные плоскости — любой из ученых может безболезненно оставить спорт, если он будет мешать науке,— это ясно, тут нет никакого конфликта, нет никакой проблемы. А вот спортсмену, да еще известному на весь мир, уйти с орбиты трудно... У многих это вызывает слом, многие так и не могут примириться с потерей славы, многие любой ценой хотят ее удержать...

Тут нет повторения судеб, каждый находит выход из этого конфликта по-своему...

Но фильм снова переходит на уже знакомую плоскость — образной иллюстрации тезиса: можно и работать и достигать величайших успехов в спорте...

Дубровский. Конфликт в твоем фильме — увы! — не состоялся, противоречие осторожно обойдено, драматические судьбы остались за кадром... Мне кажется, первая встреча с действительно сложной, неоднозначной проблемой все-таки закончилась поражением. Почему?

Олендер. Конечно, я не могу быть столь категоричным. Со стороны, как говорят, виднее. Но для меня этот фильм дорог по-своему: я окончательно утвердился в своем почерке, я попробовал провести сквозной образ по всей картине, я понял, что в любой ситуации можно выявить метафору, найти поэтическое решение...

Дубровский. Но разве развитие мысли сейчас, когда ты смотришь фильм, тебя устраивает?

Олендер. Ты обратил внимание на название: «Не упасть за финишем» — вот мысль, и не такая уж простая и однозначная: когда достигнут финиш, когда за взлетом наступает пустота, тут важно «не упасть» — в буквальном и переносном смысле...

Дубровский. Прекрасная мысль... Но она только в названии фильма и в эпизоде с футболистом! А все остальные эпизоды?

Олендер. Разве здесь нет обобщения более широкого, чем история с футболистом? Разве эта мысль не распространяется на каждого из нас, ученый ты или спортсмен?

Дубровский. И я бы хотел увидеть в фильме это обобщение. Но чего нет — того нет! Твои добрые намерения не воплотились в реальном содержании большинства эпизодов, так мне кажется...

Олендер. О, содержание, содержание! Почему, почему вас, сценаристов, так волнует это «что» и не интересует «как»?

Дубровский. Видишь ли, такая у нас профессия — закладывать основу. Я вот слушаю тебя и с горечью думаю: позиции сценариста и режиссера в чем-то неизбежно антагонистичны... Видимо, уж такова особенность разделения труда в кинематографе... Для меня, например, замысел — это главное, и если он не воплощен до конца, фильм для меня пропал...

Олендер. А у меня иначе — если не пропущу замысел сценария через себя, если не найду образ — не могу снимать. Мне, можно считать, со сценаристами чаще всего везло — Юрий Иванов и Валентина Ермолова давали добротный драматургический материал... А ведь я все равно, хоть частично, но переделывал их сценарии...

Дубровский. Выходит, разница целей? Как это в поговорке: «Хвост вытянешь — нос завязнет, нос вытянешь — хвост завязнет...» То исчезает форма, то затуманивается мысль?

Олендер. Но не могу же я быть иллюстратором чужих мыслей. Я ищу свое решение!

Дубровский. А не кажется тебе, что за нашим спором об отношениях сценариста и режиссера — вечная проблема содержания и формы?

Олендер. Или поэзии и анализа?

Дубровский. Возможна ли тут гармония? Возможно ли полное единство? Последнее время мне начинает казаться, что только за счет потери одной из сторон.

Олендер. Есть такая точка пересечения. Просто мы очень редко приближаемся к ней, находим ее...

И лед, и пламень...

Разные бывают поражения.

После одних — люди долго сторонятся подобной тематики, избегают повторной неудачи, после других — наоборот, с новой силой устремляются к непокоренным вершинам, к неосвоенным дебрям.

А может, это зависит от людей? От того, как они воспринимают себя, свои цели в этом мире и свое предназначение?

Случается, что, коснувшись действительного конфликта, режиссер обожжется надолго и впредь обходит всякую острую проблему. А бывает — рвется к следующей, еще более острой теме...

Почему?

Может, потому, что социальная проблема требует участия не только профессионального, но всей личности?

Если путь накопления мастерства еще можно проследить с той или иной мерой точности, то путь становления личности в искусстве уловить труднее — тут нет прямой дороги, беспрерывного восхождения...

Остановки и тупики, возвраты к прежним идеям и рывки к новому, взлеты уверенности в себе и сомнения, решительные поступки и бездействие — все это закономерный процесс осмысления себя и своего места среди людей...

Поэтому четвертый фильм Олендера — «Эти емкие доли секунд» — я не буду подробно рассматривать — он, по-моему, не несет ничего принципиально нового в содержании и форме, а закрепляет уже найденные приемы, повторяет монтажные решения, уже открытые в прежних картинах, содержание же фильма легко укладывается в рамки задачи, которую студия поставила перед режиссером: создать фильм-плакат, рассказывающий о важности экономии времени в рабочем процессе...

Тема, безусловно, важная. Олендер решил ее профессионально, но в русле общеизвестных истин, и поэтому я перейду к пятому фильму — «Контакты».

Сначала о сценарии. Валентина Ермолова написала сценарий о трудной и сложной проблеме общения. Это был сценарий-исследование, сценарий-размышление, где рассматривались и положительные и отрицательные стороны проблемы, где сталкивались привычные и непривычные взгляды на отношения людей между собой. В сценарии были предложены как «провокационные» методы съемки, так и образно-философское решение проблемы.

И вот фильм.

Что поражает в нем по сравнению со сценарием?

Усечение целого ряда сюжетных линий. Сведение к некоему локальному событию, которое в сценарии было лишь одним эпизодом.

Что это — снова забвение драматургии, упрощение или особый подход к решению темы?

С первых же кадров с экрана обрушивается монтажный каскад; тут и поющая своего «Арлекино» Алла Пугачева, и фотографии общающихся между собой людей, и мчащийся поезд, и взлетающий самолет, и контур человека, упершегося руками в стекло, и мотогонки — словом, хаос различнейших сторон человеческой жизни, объединенный лишь песней о горьком одиночестве клоуна на залитой светом цирковой арене...

Сценарий для завязки фильма предлагал линейное, последовательное развитие. Режиссер сразу же предлагает дробность, многолинейность композиции...

Сможет ли эта монтажная «мозаика» создать портрет проблемы?..

Большой город сплавил тысячи судеб, открыл перед каждым жителем огромные возможности духовного развития, но... привычные формы общения изменились, а новые еще не окрепли, поэтому в каждом большом городе появилась масса людей, которые остро и больно ощущают свое одиночество...

...Идет по городу человек с грустным лицом. Вдруг подошел к мужчине, спросил: «Не можете ли вы немного поговорить со мной, у меня неприятности?!»

Прохожий опешил, а потом постарался вежливо отделаться от жаждущего поделиться своей тревогой.

Тот подходил к одному, другому...

Но все напрасно. Никто не отзывается на его просьбу. Одни отвечают грубо, другие — пожимают плечами, третьи — отделываются ничего не значащими репликами...

Наивный, смешной человек!

Мы улыбаемся и недоумеваем — чего ему надо?

Почему нам показывают его бесплодные попытки?

Никто не отзывается. Никто не станет выслушивать откровения незнакомого человека, встреченного в толпе. Прохожий может спросить: «Который час?», «Как пройти туда-то?» — не больше. Стоит попытаться переступить через ступеньку первичного, поверхностного общения на улице, как срабатывает какой-то механизм отчуждения. Человека, подобного тому, который сейчас на экране жаждет общения, все окружающие начинают просто избегать, опасаться...

Поневоле мы задумались о странных законах общения. И к этому нас незаметно подвела своей абсурдностью, нелепостью «провокация», снятая режиссером на улицах большого города. Оказывается, в общении есть ступеньки! Уровни, которые никто не может переступить без нашего согласия... Как они возникли? Они скрыты в самом человеке, в его робости перед незнакомым, в его недоверии к непонятному, в его страхе быть слишком искренним и — попасть впросак. Лишь детям доступна непосредственность, открытость в любой ситуации. С возрастом и житейским опытом мы неизбежно теряем эти качества.

И в то же время барьер недоверия, отчуждения может в иных случаях обернуться еще более страшной бедой — одиночеством...

Парадокс человека! Парадокс отношений!

Если в фильме «Не упасть за финишем» Олендер старался избежать встречи с противоречием, то в «Контактах» он идет на прямое столкновение...

Вот содержание интервью, которые вошли в фильм и составили его ядро:

«Я — аспирант и поэтому вынужден был поехать в город. Но если говорить не только обо мне, то прежде всего хочу сказать, что человеку очень трудно прожить без выбора, а большие города — это прежде всего свобода выбора деятельности, связей с людьми... В больших городах создаются широчайшие возможности для самореализации человека... Но мигрант платит за это стремление к многообразию потерей таких вот глубинных контактов!»

Личные судьбы, щемящие своей незащищенностью и откровенностью рассказы сплетаются с темами глобальными: рост городов, миграция из села в большие города...

«Старые проблемы уходят, а новые появляются... Ведь город растет, благоустраивается, появляется возможность дать человеку новую квартиру, и мы, естественно, стремимся в эти квартиры... Раньше, скажем, надо было обратиться к соседям, чтобы они посмотрели за ребенком, а теперь построено много детсадов, яслей — это освобождает человека...»

Будничные истории. Но за ними не просто информация, взывающая к печали зрителя по поводу уходящей теплоты общения,— нет, это приглашение к размышлению о сложности все более насыщающейся содержанием жизни.

«Я думаю, что человеческие взаимоотношения должны быть чем-то мотивированы, а кто такие новые соседи? Люди, которые совершенно случайно оказались рядом. Вчера у нас с ними не было ничего общего, а сегодня даже не ощущается потребности в них... Правда, если что случится, всегда постучишь в дверь к соседям — помогут!»

Противоречия на каждом шагу.

В каждом высказывании.

Они сталкиваются между собой, высекая искры раздумий: почему? как? что можно сделать?

Парадоксы.

Неоднозначные ответы на вопросы.

Это не тупики, а свидетельство движения общества.

Сюжетная пружина туго сжата столкновением граней, столкновением мнений, столкновением судеб.

Есть фильмы, которые дают ясные и четкие ответы на вопросы: таким, кстати, стал ленинградский фильм «Разрешите познакомиться», рассматривающий социологическую проблему знакомств в большом городе. Есть фильмы, которые заставляют заглянуть в себя, пережив близость с героями на экране, задуматься над сущностью процессов, происходящих в обществе,— таким стал фильм «Контакты».

Любопытно, что оба фильма отправной точкой исследования выбрали вечер знакомств, проходящий в одном из ленинградских клубов...

Но если фильм «Разрешите познакомиться» замыкал сюжет конкретными рецептами об организации мест встреч одиноких людей, то картина «Контакты» вместо точки ставила многоточие...

Как мне кажется, в этом фильме впервые в творческой биографии Олендера, проблемная, философская идея нашла точное и образное воплощение.

Композиционно точные кадры, снятые оператором Р. Галинкиным, множественность сюжетных линий, дробность монтажа, разные ритмы эпизодов и разные грани проблемы общения — все сплавилось в единый, цельный фильм благодаря гражданской, социальной позиции режиссера.

Пробуждение социального интереса, жажда осмысления того, что казалось бесспорным и привычным много лет, исследование жизни во всех ее противоречиях — это путь к построению собственной социальной модели действительности, путь к обретению личности...

Дубровский. Что для тебя самое трудное в твоей работе?

Олендер. Я скажу — ты не поверишь! Выбор... Выбор темы, выбор ее изобразительного решения, выбор способа ее разрешения... Я часто испытываю страх, да, самый настоящий страх... Я действительно боюсь каждого нового фильма...

Дубровский. Вот так признание! А я-то думал, что ты не ведаешь страха...

Олендер. Это особый страх. Ну, во-первых, сценарий... Если он плох, то боишься: перепишешь и загубишь окончательно, если он хорош — то станешь только иллюстрировать мысли или потеряешь идею... В-третьих, монтаж, столько вариантов сопоставления кадров, что опасаешься не найти оптимальный...

Дубровский. Я-то думал... Это страх необходимый, так сказать, со знаком плюс... Он не позволяет закоснеть в самовлюбленности при удачах, не позволяет безжалостно давить чужие мнения в творческих спорах, которые неизбежны в коллективном создании фильма...

Олендер. Но так трудно порой выбрать из двух кадров нужный, из двух решений — более оптимальное, из двух вариантов завершения — наиболее честный...

Дубровский. Философы считают, что главная социальная функция личности — функция выбора! Это и есть та лакмусовая бумажка, которая определяет глубину и значимость личности... В жизни ли, в искусстве, в отношениях с людьми... Можешь ли ты сейчас, после фильма «Контакты», сказать, что ты свой выбор сделал?..

Олендер. По крайней мере, я почувствовал, что это меня волнует не только как режиссера, не только как человека, но и как гражданина...

Дубровский. Чем же тебя привлекла эта тема? Конкретно...

Олендер. Знаешь, мне всегда хотелось выйти за пределы известного... Даже в детстве, помню, мать и учителя сердились — я очень любил читать слова навыворот... Все хотелось понять, а что же стоит за этим знакомым сочетанием букв... Ну, а когда малость подрос, мне захотелось сделать это в кинематографе... Просто в первых своих фильмах я не попадал

на тему, которая позволила бы выйти за пределы обычных истин... И я старался обнаружить это новое в форме... Это тоже удовольствие, наслаждение... Но в «Контактах» я почувствовал, что я, как тебе сказать, касаюсь самого больного, самого близкого всем и себе в том числе. Когда я искал образ, я искал для себя и для всех. Когда я задавал вопросы в интервью, я спрашивал не только по теме, я спрашивал и от себя. Это бо́льшее участие, чем в каком-либо из фильмов раньше! Это греет, это волнует по-настоящему... Поэтому я и говорю сейчас, что сделал выбор.

Дубровский. «Остановись, мгновенье — ты противоречиво!» — так можно сформулировать твой выбор?

Олендер. Пожалуй, да. Хочется показать свет и тьму, тени и радости — всю противоречивость человека в его отношениях с людьми, обществом, миром... И в то же время движение — вечное, не искоренимое ничем и никем движение к лучшему в себе, в обществе, в мире.

Дубровский. А ведь знаешь, возможно, это и есть тот выход «за пределы», о котором ты мечтал.

●

Первый фильм режиссера я сравнивал с первым криком ребенка... Сравнение условное, но если продолжить его, то, как ни странно, вновь находятся точки соприкосновения: вся последующая жизнь ребенка, его взросление, освоение им мира вещей и отношений — это социализация, осмысление своего места среди людей. Он теряет слепую веру в родителей и приобретает убеждения, он растворяется в дружеском круге, чтобы ощутить себя уверенней, пока, наконец, не выйдет один на один с миром, в котором ему предстоит прожить собственную жизнь, принести пользу обществу... Не так ли и в искусстве? От подражания, от идеалов, в которые слепо веришь,— к собственному почерку, от простых истин — к парадоксам, от эмоциональных всплесков — к социальным обобщениям: такой же путь социализации, но на ином витке спирали.

И чем глубже «почему?», обращенные к жизни, чем строже «ради чего?», обращенные к самому себе, тем больше надежды, что в искусстве появится еще одна личность сознательного борца за наши идеалы, за коммунистическую нравственность и правду — самобытная, серьезная, яркая...

Киев

но тысячи. Разнообразных и часто очень хороших.

Статья «Эйнштейн, Резерфорд и маски» — о границах и специфических возможностях игровых средств в научно-популярных фильмах — родилась из дипломной работы Трояновского. За ней следуют «О специфике научно-популярного кино», «Основные тенденции развития советского научно-популярного кино в последнее десятилетие» и другие статьи для сборников Научно-исследовательского института теории и истории кино, куда Трояновский поступил на работу в качестве младшего научного сотрудника.

Что ж, в добрый путь, Виталий Антонович! Я уверен, что в круг ваших размышлений войдут скоро и художественные и документальные фильмы, ибо рядом с теоретическими исследованиями появятся и газетные рецензии, и творческие портреты, и телевизионные передачи — опусы всех жанров, доступных киноведению. И все эти сочинения закономерно приведут вас в Союз кинематографистов задолго до «рокового» тридцатипятилетия.

Доктор искусствоведения,
профессор Р. Н. Юренев

В. Трояновский

Эйнштейн, Резерфорд и маски

Когда Союз кинематографистов проводил Всесоюзное совещание молодых, оказалось, что киноведов до тридцати пяти лет в Союзе нет. Прискорбное это известие совсем бы меня обескуражило, если б я лично не знал нескольких молодых одаренных коллег, не достигших еще тридцатипятилетнего возраста, например, Виталия Трояновского.

Ему двадцать девять лет. Родился и учился в Омске. Кончая вечернюю школу, работал киномехаником. И через узкое окошечко своей кинобудки проникся, заразился любовью к кино. И ни перемена специальности на слесаря, ни действительная служба в рядах ракетных войск этой любви не пресекли. Она привела Трояновского во ВГИК, на киноведческий факультет. Там-то с первого по последний курс я следил за его работой.

У Трояновского, как и других, можно было наблюдать целый калейдоскоп студенческих писаний, смену увлечений. Но рабочая и армейская закалка позволила ему раньше других определить свои интересы. Они сосредоточились на теории кино, главным образом кино научно-популярного. Об этой области почти ничего не сказал боготворимый нами Эйзенштейн, да и вообще написано очень мало. А фильмов сдела-

Научно-популярный фильм может использовать средства документального, игрового и мультипликационного кино. Мультипликация, в силу ее уникальных выразительных возможностей, обладает особыми неоспоримыми функциями в этом виде кинематографа и поэтому как бы стоит над сложными и запутанными взаимоотношениями двух других его начал: игрового и документального. Огромный приоритет последнего определился еще со времен «Механики головного мозга». Благодаря фильмам, основанным на документальных съемках, кинематограф и получил право называться «научным». А игровое, согласно довольно распространенной точке зрения, дает якобы лишь жалкий суррогат науки, разменивая ее реальность на примитивные сюжеты, на самые надоевшие штампы художественного кино. Подлинных удач на этом пути так мало, что их легко счесть исключениями из правил. К допустимым исключениям принято

относить фильмы о животных, снятые с участием актеров, близкие к приключенческому жанру и сказке, такие, как «Черная гора» А. Згуриди или «Тропой бескорыстной любви» А. Бабаяна. Необходимость пересмотра привычной антитезы документального и игрового начал возникла в последнее время в связи с появлением целого ряда фильмов, сугубо научных по содержанию и игровых по форме.

О границах документализма

Кинокамера помогла нам по-новому взглянуть на природу. Она обнаружила невидимое, приблизила далекое, раскрыла тончайшие природные связи и движения. Благодаря ей наши отношения с природой окрасила интимность. С другой стороны, увиденное стало средством самопознания.

Увиденное поразило своей киногенией (в этой работе термин «киногения» используется в значении «пластическая выразительность»). Оригинальность природных форм затмила изыски формотворчества. Фантазия художников и кинематографистов оказалась беднее этой естественной фантазии.

В научно-популярном кино камера-наблюдатель способна соединить взгляд ученого со взглядом зрителя. Здесь она может быть не просто демонстратором чего-то уже известного, а незаменимым инструментом познания, которое совершается как бы на глазах у зрителя и при его активном участии.

Однако на пути документальной камеры могут оказаться непреодолимые препятствия. Современная наука проникает в самые недра материи. Ее отрасли одна за другой переходят на более глубокие уровни исследований, которые иногда не только недоступны для прямого наблюдения, но и вообще принципиально неизобразимы. Кроме того, существуют традиционно некиногеничные отрасли науки, объекты которых вообще нельзя непосредственно наблюдать. А раз так, то их изображение надо чем-то заменить, передать косвенным, отраженным способом. Обычно это делается с помощью предметов и явлений, составляющих окружение объектов данной науки (например, лабораторной техники), того, на что они отбрасывают свою «тень». Но эта «тень» часто оказывается такой невыразительной, что закономерно возникает вопрос о необходимости того элемента, который вносит собственно кино. Может быть, в данной ситуации кино вообще непригодно для популяризации и даже мешает ей? Во всяком случае, монопольное право документализма в сфере научной популяризации вызывает сомнения, поэтому, не отказываясь от установки, что документальное изображение природы предпочтительно в научно-популярном фильме, условимся, что существует зависимость между особенностями объекта популяризируемой науки и оптимальным выбором выразительных средств.

●

Киноизображение объекта науки составляет первооснову научно-популярного фильма, однако его подлинным героем является научная мысль. Форма, в которой она раскрывается на экране, и определяет в значительной степени форму и стиль фильма. В практике документального направления она существует обычно (на это указывает анализ массовой продукции наших киностудий) как заэкранный дикторский текст, причем в отличие от художественного кино, где заэкранный «лжеавтор» может быть предметом авторской иронии или полемики, это всегда текст от автора, который в восприятии отождествляется с диктором. Документальные съемки плюс авторская поясняющая и анализирующая речь — такова схема самого устойчивого и самого распространенного жанра (если допустить известную свободу в использовании этого термина) в научно-популярном кино. Назовем его «дикторским фильмом».

Отличительная психологическая черта этого жанра — особая, почти неограниченная власть текста над изображением. Второстепенная роль изображения, его иллюстративность есть обязательное следствие самого приема, а не частная особенность того или иного фильма. Прямая словесная форма, несинхронный ав-

торский монолог-лекция наиболее удобны для выражения сложных научных идей, однако это удобство обычно оплачивается отказом от собственно кинематографических средств выражения.

«...Для меня лично диктор в научно-популярном фильме — вчерашний день. В идеале должен быть человек, участвующий в эксперименте на экране, и тогда слово, музыка, зрительный ряд будут едины и органически необходимы. В противном случае текст служит «указующим перстом», даже если он тонко и верно выражает авторскую мысль. Конечно, есть и будут, наверное, картины, в которых без голоса за кадром не обойтись, — короткометражные технико-пропагандистские ленты, рекламные и другие. Но я лично и мои товарищи, с которыми мы работаем вместе не один год, ищем и будем искать такую форму, которая позволит выстраивать на экране материал науки так, чтобы зритель мог воспринимать его без посторонней помощи. Ну разве нужно человеку объяснять, что, скажем, яблоко вкусное? Надо дать ему попробовать это яблоко»[1].

Эти слова, дающие точную характеристику важнейшей творческой проблеме, которая стоит сейчас перед документальным направлением, принадлежат одному из его лидеров — режиссеру Феликсу Соболеву. Он утверждает, что звукозрительный синтез в научно-популярном кино невозможен в рамках «дикторского фильма».

Собственные работы Соболева — «Язык животных», «Думают ли животные?» — тоже не обходятся без «указующего перста», но их изобразительная часть не является простым подтверждением текста, а играет относительно самостоятельную роль в экранном существовании научной мысли. Интеллектуальный монтаж, способный дать однозначное изложение без регулирующего участия слова — скорее всего лишь иллюзия. Слово необходимо как ключ к логической конструкции, основу которой составляет изобразительный материал, как средство, обеспечивающее избыточный объем информации. Подобные взаимоотношения между словом и изображением характерны более для немого, чем для звукового кино. Очевидно, необходимо обратить более пристальное внимание на достижения художественного кино немого периода в плане создания монтажно-пластического языка, дающего возможность зримого выражения мыслей. Ведь недаром теория «интеллектуального кино» Эйзенштейна, измерившая до конца возможности этого языка, в последнее время все чаще и чаще соотносится с практикой и перспективами современного научно-популярного фильма.

Разумеется, функции дикторского текста может взять на себя слово, звучащее с экрана, но тогда, чтобы сохранить документальность, оно перестает быть авторским и превратится в систему синхронных киноцитат. Совершенно ясно, что этот прием не изменит радикально «дикторский фильм» и является лишь частным средством его преобразования.

Соболев считает, что диктора может заменить «человек, участвующий в эксперименте», как в его фильме «Добрый и злой». Здесь функции закадрового голоса распределены между различными элементами картины. Часть их отдана зрителю. Это означает, что режиссер отказывается объяснять то, что каждому ясно и без объяснений. Он исключает все «общие места» и тривиальные рассуждения, которыми нередко переполнены тексты. Он доверяет красноречивости изображения, его способности дать представление о «вкусе яблока».

Тема фильма, находящегося на стыке двух наук — педагогической и социальной психологии, — задается с помощью нескольких синхронных интервью. У родителей новорожденных спрашивают, какие хорошие качества они бы хотели видеть у своих детей. Причем предлагается выбрать только два из восьми названных. Ответы разные: смелость и ум; честность и красота, и т. п., но в одном похожие, поэтому вопрос — «а доброта?», завершающий эпизод и обращенный уже непосредственно к зрителю, как бы цементирует логическую конструкцию.

[1] Ф. Соболев. Правда работает на нас... — «ИК», 1971, № 9, стр. 17.

После того как тема фильма задана, последовательность и определенность в развитии авторской мысли обеспечиваются чередованием двух элементов: экспериментов и интервью. Сначала зритель вместе с участниками эксперимента, поставленного, как правило, очень изящно, знакомится с его условиями и следит за его развитием. Затем итог эксперимента оформляется в вопросы следующего за ним интервью. Заэкранный автор в современном «дикторском фильме» тоже любит задавать вопросы, но обычно он сам же на них отвечает. В «Добром и злом» словесных ответов вообще нет. Вопросы возникают спонтанно в сознании зрителя как результат экспериментов, но тут же преобразуются авторами фильма в новые вопросы. Фильм от этого приобретает подлинную публицистичность.

Эта лента Соболева не является «научно-популярной» в собственном смысле этого термина, а тяготеет к жанру фильма-исследования [2]. Здесь нет необходимости значительно перерабатывать научный материал, затрачивать много усилий на пояснения. Экспериментальные отрасли социологии, психологии, педагогики в отдельных своих аспектах доступны пониманию широкой массы читателей и зрителей. В тех же случаях, когда необходимо рассказать об отраслях знания, пользующихся сложной техникой и специальным языком, возникает потребность в существенной адаптации и подробном комментировании происходящего на экране. С этой задачей «человек, участвующий в эксперименте» уже не может справиться, не выходя из своей роли. Что же делать в таком случае? Вернуться к диктору?

Диктор выходит на экран

Неудовлетворенность позой заэкранного всезнайки поясняет характерное для научно-популярного кино 60—70-х годов явление: диктор-автор выходит на экран в маске героя-рупора научной идеи. В фильме С. Райтбурта «Этот правый, левый мир» такой выход очевиден, и внешняя трансформация «дикторского» фильма им и заканчивается. Герой и сам не скрывает своего заэкранного происхождения, он без стеснения читает лекцию, обращаясь прямо к зрителю и лишь иногда — к своему отражению в зеркальной стенке. Эта промежуточная форма оказалась очень удачной для рассказа о законах симметрии. Она как будто еще не стала игровой, но маски и мизансценирование — налицо.

Другой вариант промежуточной формы использован в фильме о вирусах «На границе жизни» (режиссер П. Зиновьев). Автор в «гриме» ученого-микробиолога появляется лишь в рефренном кадре в фотолаборатории, все остальное время он проводит на своем обычном месте — за экраном, комментируя изображение. Этот пример интересен для нас тем, что превращение диктора в маску, а документальной формы в проигровую и наоборот, происходит внутри одного произведения. Задача этого приема — снизить психологическое неравноправие текста и изображения. Появляясь время от времени на экране, автор как бы пытается сам стать частью повествования. Впрочем, это ему вряд ли удается.

Следующий этап нашей условной эволюции связан с возникновением игрового сюжета и героев-«незнаек», к которым обращается герой-автор. Причем игровая ситуация часто служит только своеобразной экспозицией, которая должна дать повод, найти извинения для следующей за ней лекции. Сама лекция обычно проходит в полном соответствии с канонами «дикторского фильма». В картине М. Таврог «Загадка пятого постулата» два очень условных школьника просят профессора объяснить обнаруженный ими математический парадокс. Задача оказывается связанной с неэвклидовой геометрией, и профессор тотчас переселяется на экран, чтобы рассказать о Лобачевском и его открытии. Его рассказ точен, свободен от вульгаризации и очень увлекателен, особенно если забыть об экспозиции.

Наибольшей органичности в соединении игры и лекции достигает С. Райтбурт в известной

---

[2] Этот жанр получил развитие в последние годы в основном благодаря работам студии «Киевнаучфильм».

картине «Что такое теория относительности?». Экспозиция сведена до минимума. Достаточно трех-четырех реплик соседей по купе, чтобы последняя из них — «... все в мире относительно, как говорил Эйнштейн» — открыла лекцию. Но здесь игра не только не кончается, а, наоборт, обостряется. Она дает возможность постоянно удерживать научную идею в центре драматического конфликта, с одной стороны — с невежественными представлениями о ней, с другой — с так называемым «здравым смыслом». Зритель сочувствует «незнайкам», потому что через них фильм воспроизводит реальные перипетии, которые происходят с теорией Эйнштейна в сознании большинства ранее не посвященных. Каждый из героев обладает и индивидуальным «почерком» ее восприятия, отчего психологическая убедительность возрастает. Между тем герой-автор находится на другом уровне условности: ему в наследство достались «дикторские» интонации и непререкаемый авторитет.

В фильме В. Архангельского «Шифр альфатэта» тоже легко отличить героя-автора. Но здесь он, хоть и выражается несколько высокопарно, все же ведет себя без излишней самоуверенности, так как, в сущности, не может дать ответ на большинство вопросов, которые задает «незнайка» — «корреспондент клуба интересных проблем». Более того, корреспондент активно вмешивается в ход лекции и иногда сам делает выводы из материалов исследования. Такое нарушение амплуа стало возможно в результате того, что здесь сознательно выбрана нерешенная, загадочная проблема, причем в таком аспекте, который не требует специальных знаний. Это нарушение имеет важное значение не только потому, что делает маску более естественной, но и дает возможность автору частично отделиться от нее, приобрести самостоятельное безличное существование, растворенное во всем фильме.

Чаще всего в игровых научно-популярных картинах автор не может противопоставить себя герою-рупору, так же как диктору в «дикторском фильме», а именно это и порождает иллюстративность, вторичность, служебность героев и сюжета в первом случае и изобразительного ряда — во втором. Это противоречие возникает на основе двойственной звукозрительной природы кино, а литературе оно несвойственно. Что касается, к примеру, слитности автора с Гвидо Ансельми в фильме «8½», то это все равно взгляд со стороны на себя в мире. У Гвидо и автора есть разные интересы. У молодого микробиолога и автора из фильма «На границе жизни» — все общее. Они оба хотят прочесть лекцию о вирусах. Так же неотделим от автора и диктор в «дикторском фильме». Он видит и знает все, что видит автор. В зрительском восприятии они едины.

Если продолжить линию нашей условной эволюции, то мы увидим, что герой-автор постепенно теряет признаки своего заэкранного происхождения и все более и более превращается в тематический материал. Неожиданное сюжетное решение дает Райтбурт в «Уроке астрономии». Ночь. У костра — двое, мальчик и девочка. Их свидание, как и фильм, продлится семнадцать минут. Мальчик — знаток астрономии, а для девочки звезды — только объект поэзии. Мальчик влюблен в девочку и хочет рассказать ей об этом. Девочка пытается избежать объяснения и поэтому просит его рассказать о звездах. Герой-автор читает лекцию вопреки своему желанию! Через это осложнение противоречивым мотивом достигается частичное отрицание его функциональности.

В фильме того же режиссера «Математик и черт» собственно лекции уже нет — сюжет полностью нейтрализовал ее. Сохранились только амплуа: математик — «знайка», черт — «незнайка». А автор получил долгожданную свободу от маски. Правда, в результате сократился объем научной информации по сравнению с другими фильмами Райтбурта, и она приобрела более общий характер. Фактически речь идет не о теореме Ферма, не о математике, даже не о науке, а о познании вообще.

«Новое игровое»

Итак, представление о том, что документальное направление отрицает игровое, опровергну-

то практикой научно-популярного кинематографа. На деле игровые формы, которые мы назовем «новыми», стали средством преобразования господствующего документального жанра — «дикторского фильма».

Научно-популярное кино может быть игровым. «Культурфильм», из которого выросло современное советское научно-популярное кино, часто пользовался игровыми средствами. Однако сегодня наиболее перспективные игровые формы развиваются по пути преодоления его традиций, а возникновение этих форм и почти весь положительный опыт относятся к двум последним десятилетиям [3].

Противопоставление документального направления игровому, из которого возник тезис о неполноценности инсценировок, было справедливо в отношении «старых» игровых форм, чаще всего представляющих собой просто плохие художественные ленты, слабо и небрежно загримированные под научные. Напротив, «новые» игровые формы зародились внутри самого научно-популярного кино именно на почве достижений его документального направления, которые стали для них мерой подлинной научности. Если научность стала залогом для «нового игрового», то главной проблемой, которую оно пытается решить, является кинематографичность. С возникновением «нового игрового» у науки появилось больше шансов получить достойное экранное воплощение. «Величайшая сила кинематографа заключается прежде всего в наглядности выражения, а поэтому в непосредственной силе воздействия. И как бы ни изощрялся тот или иной автор научно-популярного фильма в комбинациях собственно логических, ему так или иначе приходится переходить от общих понятий к их конкретному изобразительному выражению. В противном случае вообще незачем обращаться к кинематографу»[4].

Из наших предыдущих замечаний видно, что документальные средства не всегда оправдывают обращение популяризатора к кинематографу и что некоторая компенсация их ограниченности может идти за счет использования средств игрового кино. В отдельных случаях именно «новое игровое» способно реабилитировать кино перед наукой, точнее, доказать кинематографичность тех ее сфер, которые малодоступны документальной камере. В известной степени, можно говорить о склонности самой науки то к одной, то к другой форме кинематографического выражения.

Приоритет мощного документального направления над малоопытным и неразвитым игровым имеет корни и в развитии научно-популярного фильма как вида кино. Кино научное связано с «ненаучным» значительно более прочно, чем это представляет его теория. Нередко она упускает из виду определенный параллелизм развития, рассматривая многие явления как имманентно присущие только ее предмету, не замечая, что научно-популярный фильм повторяет ситуацию, возникшую в других видах кино. Ведь он, хотя и специфически, но все же отражает современную жизнь и связан с ее социальными и художественными процессами. Так, взрыв интереса к неинсценированной действительности, к реальному потоку жизни, который в 50—60-е годы многим обогатил киноэстетику, не мог не отозваться на научно-популярном кино.

Происхождение формулы «научный факт как он есть» очевидно. Она имела положительное влияние, но как аргумент против инсценировок выглядит сегодня слишком архаично. Это все тот же старый спор: Люмьер или Мельес, только на новой почве. Участвовать в нем — значит говорить банальности. Прямая фиксация не гарантирует от фальсификаций. Она только средство и не может быть мерой правды. Мерой правды может быть только сама правда или, ближе к нашей специфике,— научность. А фальсификации, основанные на документальных съемках, получаются самыми убедительными.

Возможность соединить игру со строгой научностью сейчас уже практически дока-

---

[3] Отметим, что отдельные приемы, которые использует «новое игровое», возникли значительно раньше. Так, некоторые разделы созданного в 30-е годы кинокурса «Автомобиль» были построены в виде диалога между условными персонажами: Учителем и Учеником.

[4] В. Ждан. Образность, а не дидактика. — «ИК». 1961, № 12, стр. 18.

зательна — фильмами. Их пока еще сравнительно мало, но ведь «новое игровое» только начинается, а уже обнаружило блестящие способности в популяризации самых фундаментальных основ современной науки, таких, как квантовая механика или теория относительности. К «новому игровому» тяготеют именно такие науки, объект которых не может быть представлен на экране «как он есть». По отношению к ним документализм лишен своего главного преимущества — непосредственного воспроизведения объекта на пленке, позволяющего отождествить взгляд зрителя со взглядом исследователя. Граница, за которой необходимы опосредования, проходит между видимым и невидимым (даже в электронный микроскоп), конкретным и абстрактным, настоящим и прошлым. Однако она не является границей между сферами действия двух направлений в кинопопуляризации. Речь идет только о склонностях, и нелепо возводить их в ранг закона. Тем более что сегодня игровое ограничено, в первую очередь, собственной слабостью.

Следует напомнить также, что выбор средств, игровых или документальных, определяет и ту форму, в которой научная мысль раскрывается на экране. А тот уровень связи (мысль — средства) является более высоким, чем первый (объект — средства). Так специфика игрового научно-популярного фильма заключается прежде всего в особом способе существования научной мысли на экране... Правда, этим определением она не исчерпывается.

●

Игровые средства, даже если их применение рассматривать в узкоутилитарном аспекте, служат необходимым дополнением к документальным и мультипликационным (иногда даже в рамках одного произведения), так как обеспечивают бо́льшую доходчивость наиболее сложных и абстрактных разделов науки, далеких от практического опыта большинства зрителей.

Подлинное понимание всегда связано с некоторым переживанием и является его результатом. Оно мало сто́ит, если не оплачено переживанием. Живые природные формы, представленные на экране в их непосредственном движении, эмоциональны сами по себе, так как обладают многочисленными связями с нашим эмоциональным опытом. Их естественная фотогения есть решающая предпосылка успеха популяризатора. Но как рассказать о том, что не только нельзя пережить, но даже конкретно представить. о квантах, к примеру? Если эмоциональность не присуща самому предмету, то ее надо внести, воссоздать драматургическими средствами. Такой выход предлагает Райтбурт своим фильмом «Физика в половине десятого», являющимся вместе с его же фильмом об относительности принципиальным достижением, так как содержит в себе элементы той самой гипотетической драмы идей, стремление к которой «написано на роду» у научно-популярного кинематографа.

Оба фильма по своей структуре однотипны. Здесь тоже есть герой-автор (физик) и два «незнайки». Между ними идет спор как раз о возможности наглядно представить мир квантовой механики. Собственно, этот конфликт не выдуман и принадлежит истории науки. Однако в фильме сохранена лишь его суть, а вся динамика построена заново. Важно сберечь научную истину, а в остальном автор свободен — в этом прерогатива игрового направления. Нужно искать способ вовлечь зрителя в драму идей, а не эксплуатировать фильмотечные «тени». Эти кадры, повторенные в десятках фильмов, похожи на заклинания, с помощью которых науку вызывают, как духа, вместо того чтобы довериться своей фантазии.

Однако вернемся к фильму. Молодая женщина-кинорежиссер, уверенная во всемогуществе своего искусства и незыблемости планетарной модели атома, делает попытки перевести в мультипликационное изображение начала квантовой механики, которые ей объясняет физик. Она предлагает один вариант за другим, но все они легко опровергаются физиком, который, критикуя, постепенно углубляется в научный материал. Причем его рассказ построен так, что после каждого этапа кажется: его собеседница именно сейчас должна найти удовлетворительное решение. Возникает почти физическое ощущение, что этот «странный мир» где-то совсем близко и стоит только

сделать шаг, чтобы увидеть его, увидеть отраженным в модели. Это кульминация. Последние сведения о двуликом кванте. Развязка. Кино терпит поражение, и кино выигрывает: то, что не сумела сделать мультипликация, дополнили слово, драматургия, актеры. Абстрактное и непредставимое оказалось доступным не только для наших мыслей, но и для чувств.

●

Достижения «нового игрового» в плане эмоциональной лекции немногочисленны, но очевидны. Однако подлинная драма идей остается пока туманной перспективой. И единственный путь к ней для научно-популярного фильма лежит через осознание себя специфической формой искусства.

Может ли научно-популярный фильм быть искусством? Не противоречит ли тяга к формам искусства его собственным задачам? Этому посвящены десятки страниц в специальной литературе. Для продолжения нашей работы необходимо ответить на другой, более простой вопрос: как воспринимается игровой научно-популярный фильм — как искусство или иначе? Очевидно, что отношение к нему как к искусству возникает уже оттого, что мы видим в нем не реальный мир и даже не его точную фотографию, а мир «вновь созданный». Тем самым игровой научно-популярный фильм навсегда «обречен» восприниматься как искусство особое, с ярко выраженной функциональностью, но все же искусство. Таким образом, популяризатор, использующий игровые формы, должен решать и особые художественные задачи. Иначе художественная несостоятельность фильма неизбежно опровергнет его познавательный эффект.

Разумеется, тот особый тип художественности, с которым связано «новое игровое», должен иметь аналогии в современном или старом искусстве. Несмотря на все его своеобразие, он не мог возникнуть без связи с предыдущим художественным опытом. Его формирование только начинается, и начинается с «учебы» — с многочисленных заимствований, чаще всего стихийных, до конца не осознанных. Эти заимствования стали необходимым условием преобразования «дикторского фильма», которое, как мы уже отметили, было продиктовано стремлением к кинематографичности. А их стихийность свидетельствует об их естественности. Дело в том, что произошли изменения в самой внутренней структуре научно-популярного фильма — неизбежное следствие противоречий его развития. В результате он оказался на незнакомой «территории» и сейчас пытается приспособиться к существованию в новом эстетическом контексте. Этот процесс и будет предметом дальнейшего анализа.

Однако прежде необходимо дать характеристику «старому игровому», так как его практика поставила ряд вопросов, ответить на которые сумело «новое игровое», и вне этой полемики трудно оценить значение достигнутого. Отметим, что противопоставление «старых» и «новых» форм не является абсолютным и не претендует на исчерпывающую полноту в рассмотрении современного состояния игрового направления. Однако с этой удобной точки зрения можно увидеть события, достойные пристального внимания, которые, как нам кажется, открывают новый и примечательный этап в истории научно-популярного фильма.

«Старое игровое»

Существует ряд устойчивых признаков, позволяющих говорить о «старом игровом» как о едином течении. Большинство из них сложилось еще в эпоху «культурфильма» и с незначительными изменениями сохранилось до наших дней. Вспомним наше рабочее определение: плохие художественные ленты, слабо и небрежно загримированные под научные. Оно не включает ряд произведений, относящихся к «старому игровому» и несмотря на это отмеченных искренним стремлением к научности. Однако и эти попытки с самого начала были обречены на неудачу, основная причина которой заключается в характере отношений между популяризируемой научной идеей и игровым сюжетом.

Идея всегда относится к сюжету, как общее

к частному,— это основной и обязательный признак «старых» форм. Так, единственная цель игровых миниатюр в «Педагогических раздумьях»[5] — индуцировать определенный логический вывод. Миниатюра о сыне ученого иллюстрирует идею о том, что школьная методика, ориентированная на запоминание, перегружает память детей бесполезными сведениями вместо того, чтобы учить их думать. Случай со студентом Карташевым подтверждает тезис о необходимости воспитывать у школьников воображение. Плодотворность ранней увлеченности каким-нибудь хорошим делом показана на примере одноклассника Карташева, который не корпел с утра до вечера над учебниками, а ухаживал за растениями в теплице. Критика назвала эти сцены «любительскими». Это несправедливо. На деле Архангельский, как и многие до него, вполне профессионально применил в своей картине принципы архаической литературной формы — аполога, доказательства идеи на примере. Аполог всегда строился по законам логики и обычно имел вид аллегорического иносказания.

Развернутое апологическое построение, лишенное иносказания, характерно для большинства игровых санитарно-просветительных лент, начиная с таких известных в 20-е годы «культурфильмов», как «Аборт», «Больные нервы», «Кто виноват?» и т. п. Их сюжет чаще всего сводится к простому математическому приему — доказательству от противного. Герои таких фильмов совершают грубое нарушение и немедленно бывают наказаны каким-нибудь тяжелым недугом. В кульминационный момент на экране обязательно появляются «люди в белых халатах», которые спасают несчастного, а заодно успевают прочесть лекцию на соответствующую случаю тему.

Авторы этих фильмов вряд ли знакомы с апологом по его чистому варианту, в котором он выступал, к примеру, в византийской литературе, где был уважаемым и весьма популярным жанром. Существуют и более сложные его модификации — басню и притчу можно обнаружить как составной структурный элемент в литературе всех эпох, а в наше время он стал одним из основных. Он глубоко проник и в современный кинематограф.

Однако что касается игрового научно-популярного фильма, то здесь апологическое построение проявило свою полную несостоятельность. Его губит претензия быть доказательным построением. Ведь совершенно ясно, что игровой фильм не вправе давать подтверждение научной идее собственными средствами, он может только пояснять ранее доказанное, и в этом его отличие от документального, который способен совмещать научное исследование с его толкованием. Инсценировка оправдана до тех пор, пока она не начинает выдавать себя за реальность. И зритель должен быть посвящен в правила игры.

Нетрудно также показать, что аполог всегда слишком тяжеловесен в кинематографическом исполнении. Киноизображение, тем более так правдоподобно организованное, всегда насыщено эмоционально и содержит много бесполезной для нашей задачи информации. А ведь, кроме непосредственно фотографического ряда, есть еще условно-ассоциативный, связанный с художественным опытом каждого зрителя. Все это невозможно оправдать тем простым и однозначным выводом, к которому стремится автор. Хуже всего то, что как раз лишние элементы оказываются самыми действенными и создают эмоциональное напряжение таким образом, что от него рушится вся постройка. В итоге сюжет не утверждает, а, напротив, дискредитирует научную идею. Вот она, трагедия «старых» форм. Их отрицание, таким образом, не означает отказ от инсценировок вообще, а только от апологического построения в научно-популярном фильме.

Со стремлением аполога быть доказательным построением связано пристрастие «старого игрового» к правдоподобию в актерском исполнении. Актеры играют в лучших традициях школы «переживания». Каждый старается изобразить вполне реального человека, создать характер как можно более сложный и много-

[5] В целом этот фильм режиссера В. Архангельского представляет собой значительное произведение, получившее заслуженно высокую оценку. В нем сочетаются приемы документального и — «старого» и «нового» — игровых течений.

мерный. И это богатство, столь ценимое в художественном кино, оказывает здесь разрушительное действие: лапидарная логическая конструкция не способна выдержать такой груз.

Столь же затемняющим познание моментом является использование испытанных и сильнодействующих жанровых и сюжетных схем. Противоестественность подобных новообразований становится совершенно очевидной, стоит только дать им точное название. Например, научно-популярная мелодрама на санитарно-просветительные темы — один из самых излюбленных жанров «старого игрового». И дело не только в том, что эти заимствования обычно идут из третьесортных источников. Они могут быть хуже или лучше — ничего не изменится. Привычная схема работает так же, как правдоподобие: по касательной к научному материалу. Она уводит от его восприятия, чтобы искать знакомое, чтобы играть на доверчивых чувствах.

Таковы главные вопросы, на которые «новое игровое» обязано было дать свой ответ.

Уроки Брехта

Определяя «новое игровое», следует указать, что эта работа ограничивается анализом только одной его ветви, генезисом которой является «дикторский фильм». Однако мы все же рискнем выделить две основные и обязательные характеристики для всего направления. Первая и самая важная — это подлинная научность содержания. И вторая — отказ от апологического построения и установление новых отношений между популяризируемой научной идеей и сюжетом.

В уже известных картинах идея реализуется не в событии, а в диалоге. Так как ее объект чаще всего невидим, то именно благодаря сюжету она прикрепляется к определенной материальной среде, к определенным людям: к тем, кто объясняет, и тем, кто воспринимает ее. Их поведение и является основным материалом киноизображения в сочетании с поясняющими мультипликационными схемами и рисунками. Сюжет, таким образом, есть то ассоциативное поле, в котором развивается диалог по необходимому пути. Сюжет должен убедить зрителя, что лекция необходима не только потому, что авторам очень хочется прочесть ее, но что ее необходимость есть следствие саморазвития исходной ситуации. Впрочем, авторы часто дают понять, что речь идет о той необходимости, которая характерна для условной игры.

В купе поезда возникает весьма правдоподобная ситуация: пассажирам-мужчинам необходимо с помощью жребия определить, кто должен уступить нижнюю полку даме[6]. «Правую спичку», — просит герой, которого играет актер Полевой. Его партнер выигрывает, так как они не договорились, относительно кого следует определять правую и левую стороны. Это маленькое происшествие дает возможность герою Вицина высказать уже известную нам невежественную сентенцию, которая и становится ассоциативным ключом, открывающим лекцию. В дальнейшем в поле ассоциаций оказывается поезд, на котором едут герои, люди на перронах и т. д. Вообще важнейшим достоинством подобных сюжетов является оригинальность и интенсивность ассоциаций, вследствие чего весь инертный киноописательный материал, имеющий в апологе самодовлеющее значение, здесь а к т и в н о включается в процесс познания идеи. Утверждают, что Грибов, Вицин и Полевой играют самих себя. Это неверно. Они играют «незнаек», но не стремятся скрывать, что они актеры и отказываются от перевоплощения. Они принимают участие в откровенно условной игре, правила которой хорошо понятны зрителю.

В своей книге «Тетива» Шкловский, размышляя об условности, свойственной древнерусскому искусству, отмечает: «Если на иконе изображен пишущий апостол, то страницы его книги повернуты к зрителю, человек не пишет, а как бы показывает написанное»[7]. Положение апостола сходно с положением героя-«знайки» (обычно он выступает в маске уче-

---

[6] Речь идет о фильме «Что такое теория относительности?».

[7] В. Ш к л о в с к и й. Тетива. О сходстве несходного. М., «Советский писатель», 1970, стр. 96.

ного) в игровой научно-популярной картине. В художественной ленте достаточно показать «пишущего» ученого. В «дикторском фильме» можно прочитать «написанное» за кадром. В игровом научно-популярном — ученый сам должен «показать написанное» зрителю и пояснить, растолковать его смысл. Здесь ключ к условности этого фильма, которая вытекает непосредственно из его основной функции. «Новое игровое» делает из этого обстоятельства два альтернативных вывода. В одном случае риторическое начало тщательно скрывается как бы нейтрализуется сюжетом. В другом, — напротив, звучит в полный голос, возводится авторами в ранг художественности.

С помощью особой техники сюжетосложения, путем изящных и хитроумных мотивировок можно, как мы уже отмечали, создать такую ситуацию, для разрешения которой лекция окажется совершенно необходимой, вследствие чего она утратит свою самостоятельную форму и органически сольется с экранным действием. Так сделан «Математик и черт», где спасение души Математика поставлено в зависимость от того, решит или не решит черт теорему Ферма. В этот критический момент осмысление всего научного материала, связанного с теоремой, становится для героя, а значит, и для зрителя, самой насущной потребностью. Отыскать подобный сюжет, способный включить в себя сложную научную мысль, довести механизм изживания риторики до совершенства — это всегда очень трудное искусство. Его изящество — знак его недолговечной судьбы. Несмотря на то, что научный материал может занимать достаточное место в такого рода фильмах, они по своему содержанию приближаются к традиции художественного кино о людях науки, то есть к показу «пишущего» ученого. Конкретное знание в них не цель, а средство, наравне с другими сюжетными средствами способствующее восхождению фильма в сферу общих категорий: познания, прогресса, гуманизма и т. п. Оно только ступенька к чему-то высшему и не претендует на наше особое внимание. Иначе нарушится внутреннее равновесие фильма. Научный материал может приобрести самостоятельную ценность только в ущерб той тонкой работе, которую проделал сюжет по его ассимиляции.

Аполог затемняет наше познание посторонним, случайным. Нейтрализующий сюжет уводит нас от конкретной науки к общим проблемам человеческого существования. Наиболее чистое и ясное восприятие научных идей дает игровой фильм, прямо обращающийся к зрителю, авторы которого не скрывают своих подлинных намерений, где нет ни перевоплощения, ни замкнутого автономного мира на экране.

«Предпосылкой для возникновения «очуждения» является следующее: все то, что актеру нужно показать, он должен сопровождать отчетливой демонстрацией показа. Представление о некоей четвертой стене, которая якобы отделяет сцену от публики, вследствие чего возникает иллюзия, будто события на сцене происходят в действительности, без присутствия публики, — это представление следует, разумеется, отбросить. При таких обстоятельствах актер в принципе может обращаться непосредственно к публике»[8].

Таким образом, техника «эффекта очуждения», цель которой, как писал Брехт, «внушить зрителю аналитическое, критическое отношение к изображаемым событиям», оказалась близка специфике «нового игрового». В последние два десятилетия она получила широкое распространение в художественном кино. Ее влияние в научно-популярном постепенно возрастает.

Для «нового игрового» путь к осознанию себя формой искусства лежит через освоение опыта «эпического театра» и его кинематографических эквивалентов. Речь идет о вдумчивой учебе, отборе, трансформации и даже полемике. Ни тотальное перенесение, ни пренебрежение нельзя считать плодотворными. Смысл этой учебы не в перерождении «нового игрового» в некую отрасль «эпического театра», а напротив, в его самоутверждении как особой художественной формы, что невозможно без осознания преемственности, без приобщения к

[8] Бертольд Брехт. Театр. Т. 5/2. М., «Искусство, 1963, стр. 102—103.

родственным течениям в искусстве. Для этой цели техника «очуждения» может служить не только в качестве самостоятельного, самого близкого и достойного источника, но и быть посредником в определении более глубоких связей, восходящих к искусству прошлого. Так, «очуждение» в актерском творчестве можно рассматривать как развитие принципов «школы представления», имеющей очень древние корни. Об искусстве делать вещи чужими, но в то же время знакомыми и притягательными, как о сущности их поэтики писали немецкие романтики. А до них — Рабле и Стерн. Основы «эффекта очуждения» «легко можно обнаружить в классических произведениях реализма от Шекспира до Чаплина»[9].

Преодолеть инерцию восприятия — такова первоочередная функция «очуждения» в игровом научно-популярном фильме. Необходимость этой предварительной работы не учитывает апологическое построение, поэтому в центре внимания зрителя оказывается не научный материал, а тот эмоционально-смысловой ряд, который ему сопутствует: все то, что находит более сильный и прямой отклик в его восприятии. Важнейшая психологическая предпосылка такого отклонения — иллюзия реальной жизни на экране. Ее частичное или полное разрушение необходимо, чтобы восстановить научную мысль в правах подлинного героя фильма...

Рождение героя

Итак, подлинным героем научно-популярного фильма является научная мысль. До сих пор это определение нас вполне устраивало, так как мы анализировали специфику игрового фильма как особую форму существования научной мысли на экране, отмечая, правда, что этим она не исчерпывается. Дело в том, что трансформация «дикторского фильма», которая дала «новое игровое», была процессом значительно более глубоким и важным по своим последствиям.

Диктор вышел на экран. Велико ли событие? Бесплотный голос получил лицо, руки, ноги. Иногда он как бы стесняется их. Он всегда знает, что говорить, но часто не знает, куда идти, что делать. От этих трудных вопросов он не прочь вернуться назад, спрятаться в своей заэкранной келье. Он так неуверен в себе, потому что не знает, кто он, он не знает ни своих подлинных возможностей, ни своего будущего, он не знает, что он — новый герой, представитель принципиально нового рода героев, каких в кино еще не было.

Мы немало видели ученых на экране — и реальных и выдуманных. Художественный фильм, рассказывая о людях науки, обычно не затрагивает существа их работы. В лучшем случае мы узнаем упрощенную «биографию» того или иного открытия, узнаем о его значении и жизненных обстоятельствах, ему сопутствующих, но не о его содержании. Экран скрывает или упрощает и вульгаризирует главное — мир мыслей ученого. Этот мир не исчезает совсем, а переходит в особое, трансцендентальное состояние. Он кажется совершенно недоступным и поэтому различным способом символизируется. Так возникает «пишущий ученый». Все подобные символы — а их набор весьма небогат — есть стыдливое выражение нашего священного страха перед непостижимостью науки.

Сказанное вовсе не означает, что художественные ленты об ученых безнадежно плохи. Напротив, здесь есть ряд несомненных достижений. Наша цель — не критиковать подобного рода картины, а показать, что существует еще не открытая кинематографом сфера жизни, где происходит реальнейшая и каждодневная драма. Если нам удастся когда-нибудь попасть на этот захватывающий спектакль, то единственно благодаря нашему новому герою.

Этот герой родился. Лучшее, что мы о нем сегодня знаем, — это образ Ученого, созданный Райтбуртом и Шестаковым в фильмах «Физика в половине десятого», «Математик и черт» и особенно в «Этом правом, левом мире». Он дает нам право верить в его блестящую «кинокарьеру». Герой родился, но он может и выродиться, превратиться в праздного болтуна, который вместо того, чтобы говорить с нами о

---

[9] В. Ждан. Введение в эстетику фильма. М., «Искусство», 1972. стр. 103.

настоящей науке, начнет делать из нее третьесортную поэзию (о том, как прекрасен научный поиск) или вернется к привычкам «пищущего ученого». Следует помочь ему осознать свою действительную цель и подумать о путях ее достижения.

Очевидно, что обращение к технике «очуждения» является в нынешней ситуации наиболее плодотворным выходом как для нашего нового героя, так и для «нового игрового» в целом.

Тому, кого заинтересовала личность нашего нового героя, следует прежде всего присмотреться к Физику из фильма Райтбурта «Этот правый, левый мир», которого играет профессор В. Шестаков. В течение 20 минут в кадре все время один человек, он говорит, обращаясь прямо к зрителю. Это явная лекция. Авторы не пытаются, как обычно, спрятать ее, выдать за сюжетную необходимость, оправдать ходом событий. Напротив, именно откровенно лекционная ситуация есть то формообразующее начало, на котором строится художественность этой ленты. Это произведение немыслимо как целое без полноправного участия зрителя. Никакой автономной, замкнутой в себе жизни на экране нет, а есть рассказ о жизни, вернее, о той ее части, которую называют наукой (брехтовское «не изобразить событие, а рассказать о нем» воплощено здесь в своем предельно чистом варианте).

Шестаков играет наше доверенное лицо в науке. К счастью для фильма, у него именно такое лицо, что ему нельзя не доверять. Он относится к числу людей, самые невероятные рассказы которых убеждают нас лучше, чем виденное собственными глазами. Это качество — одна из самых бесспорных и самых труднообъяснимых ценностей всякого подлинного актерского дара. Ему есть аналогия в поэзии. Разумеется, наука раскрывается в фильме своим обычным путем, путем логики, но вместе с тем в нас словно оживает частица того древнего простодушного внимания, с каким, наверно, наши предки слушали песни странствующих певцов о далеких землях. А разве «странствие» на границу мира и антимира можно считать более близким?

На это внимание работает не только обаяние исполнителя, но и в той же мере весь драматизированный строй самого рассказа, предельно современного по тону, свободного от пиетета перед научными истинами, склонного к домашнему обращению с ними, насыщенного юмором, который всегда был топливом познания.

Другой «энергетический фактор» рождает особая атмосфера действия. Аромат таинственности происходящему придает ироническая игра с зеркалами, внося цирковой, магический элемент. Тому, кто скажет, что это «ненаучно», следует напомнить слова Альберта Эйнштейна: «Самое прекрасное, что мы можем испытать — это ощущение тайны. Она есть источник всякого подлинного искусства и всей науки. Тот, кто никогда не испытал этого чувства, кто не умеет остановиться и задуматься, охваченный робким восторгом, тот подобен мертвецу, и глаза его закрыты».

Таинственное в фильме — часть условной игры, которую затевает «очуждение», стремясь активизировать наше познание, игры, в которой мы участвует вполне сознательно. Непривычная обстановка обнаруживает новизну содержания фильма — и научного, и того, что несет в себе наш новый горой. «Свободный от старомодной профессорской достопочтенности, он в каждом жесте и в каждой интонации достоверен как современный ученый. Он достоверен все девятнадцать с лишним минут своего монолога. И, пожалуй, более всего в той улыбчивой легкости, с какой на наших глазах он позволяет своей мысли серьезно и просто смириться с самыми непостижимыми идеями нынешней физики («Что поделаешь, наука становится трудной...»)[10].

Вначале мы отнесли «Этот правый, левый мир» к промежуточной, праигровой форме. Внешне это действительно так. Герой один на экране, без партнера и, подобно диктору, обращается прямо в зрительный зал. Однако игра все-таки есть. Она идет по существу самого научного материала. Герой играет прямо со зрителем, без посредничества сюжета и «не-

[10] Д. Данин. Физик смотрится в зеркало. — «Искусство кино», 1971. № 4.

знаек». Открытие фильма в том, что он доказал художественную ценность этого простого приема, чисто популяризаторские возможности которого практически не ограничены. Оказалось, что ничем не прикрытая лекция, посвященная самым сложным разделам современного естествознания и основанная на одном личном общении героя со зрителем, может быть возведена в степень искусства.

«Этот правый, левый мир» — важнейший этап в становлении «нового игрового». Однако если смотреть в будущее, эта форма, как и вариант с «незнайками», более перспективна не сама по себе, а как составной элемент другой, сложной и многомерной конструкции.

Снова об авторе

Создание иллюзии, что экранный мир реален, является важнейшим психологическим средством художественного кино и держится, как известно, на двух китах: актерском перевоплощении и сюжете, построенном как саморазвивающаяся цепь событий. Как мы стремились показать, использование этого средства в игровом научно-популярном фильме весьма ограничено. Однако полный отказ от него был бы серьезной ошибкой. Можно предположить, что возникновение большой (полнометражной) формы потребует соединения этого типа условности с прямым обращением к зрителю и другими приемами эпического театра и кино. Экраном завладеет герой-мыслитель, а популяризируемая идея станет действительностью его внутренней жизни. И, как всякая жизнь, она вместит не только эту идею, но и весь мир. Естественнонаучное начало сольется с философским. Логическое и эстетическое обретут динамическое единство в едином человеке. Он (они) может жить на экране своей автономной, отдельной от зрителя жизнью, но в необходимый момент смело выйти на авансцену, чтобы прояснить зрителю самого себя и свою науку, сыграть в старую игру с «незнайкой» — в общем, тем или иным способом осуществить свое желание быть понятным, а потом снова вернуться за прозрачную «четвертую стену».

Эта гипотетическая конструкция необходима нам, чтобы вернуться к проблеме автора, значение которой мы уже показали. Ее следует противопоставить другой, уже проверенной на практике форме, в которой на экране присутствует рассказчик, прямо комментирующий происходящее и не принимающий участия в действии. Эта форма, несмотря на все ее достоинства, обнаруживает явную тенденцию к иллюстративности, которая неминуемо будет усиливаться по мере насыщения ее сложным научным материалом. Чем очевиднее превращение рассказчика в олицетворение логического начала, тем сильнее он сливается с автором. А это, как уже отмечалось, порождает вторичность, служебность всех остальных элементов произведения. Напротив, автор всегда может противопоставить себя герою, участвующему в действии и лишь время от времени беседующему со зрителем. Здесь есть аналогия с тем подходом к проблеме автора, о котором говорил Томас Манн в докладе о романе «Иосиф и его братья»: «Книга комментирует и самое себя — она говорит, что эта легенда, пережившая на своем веку столько различных переложений и преломлений, на этот раз преломляется в особой среде, где она как бы обретает самосознание и по ходу действия поясняет самое себя. Пояснения здесь входят в «правила игры», они представляют собой, по сути дела, не авторскую речь, а язык самой книги, в сферу которого они включены...»

●

Для «нового игрового» проблема автора является центральной. Его способность сохранять свободу относительно всех элементов произведения есть важнейшая предпосылка звукозрительного синтеза. Предлагаемое здесь решение не является произвольным — появление подобного рода фильмов вполне подготовлено практикой нашего научно-популярного кинематографа, и она дает право на оптимистические выводы.

Самбуугийн Церендорж,
заместитель
министра культуры МНР

Искусство, рожденное революцией

В исторической судьбе монгольского народа решающую роль сыграла Народная революция 1921 года. Трудовой народ Монголии под мудрым руководством своей народно-революционной партии одержал победу в революции, навсегда освободившись от феодального и колониального гнета, и приступил к созданию основ социалистического общества.

Монгольская народная революция совершилась под лучезарным влиянием идей и исторических завоеваний Великой Октябрьской социалистической революции, славное 60-летие которой будет торжественно отмечаться в нашей стране как светлый праздник всего передового человечества.

На заре нашего века феодальная Монголия переживала глубокий политико-экономический и духовный кризис. Страна находилась в сильной зависимости от иностранного империализма. Народ был почти поголовно неграмотным, темным и суеверным. Кочевники в старой Монголии, по выразительному сравнению основоположника новой монгольской литературы Д. Нацагдоржа, «жили, будто под перевернутым котлом». Характеризуя ограниченный кругозор арата-скотовода дореволюционной Монголии в известной новелле «Сын старого мира», тот же автор писал: «За теми горами уж нет юрт, а за горизонтом уже нет земли, отставал он от тысяч дел, от культуры всего мира. Он лишь молился богу по утрам, а по вечерам — небу, и так проходила вся его жизнь...»

Победоносная Народная революция, решительным образом изменившая экономическую и классовую структуру страны, превратила некогда темного скотовода в сознательного, страстного и непоколебимого борца за переустройство действительности на новых, социалистических началах. Революция открыла перед трудящимися массами Монгольской Народной Республики светлый путь к новой жизни. За сравнительно небольшой исторический срок произошли грандиозные перемены в социально-экономической, политической и культурной жизни нашей страны, вставшей вслед за Советским Союзом на путь социалистического строительства.

Вдохновителем и организатором великих свершений, происшедших в ходе строительства социализма в нашей стране, была Монгольская народно-революционная партия — революционный авангард трудового монгольского народа. В многогранной деятельности МНРП, обеспечившей уверенное развитие нашей страны по некапиталистическому пути, одно из центральных мест занимал вопрос успешного претворения в жизнь ленинской теории культурной революции.

Благодаря мудрому руководству и последовательной, целенаправленной политике нашей партии, за годы народной власти в стране произошла подлинная культурная революция, конечная цель которой заключается в коренном революционном преобразовании мировоззрения и духовного облика человека, ставшего строителем нового общества, в формировании

Статья товарища С. Церендоржа написана для журнала «Искусство кино» к 60-летию Великой Октябрьской социалистической революции.

личности, способной сознательно перестраивать мир на социалистических началах.

Необходимо принять во внимание, что культурная революция в МНР, коренным образом изменившая весь духовный уклад жизни нашего народа, протекала в сложных условиях перехода страны от феодализма к социализму, минуя капитализм.

Неотъемлемой составной частью этой революции явилось создание качественно нового социалистического искусства. Это стало возможным еще и потому, что, несмотря на национально-колониальный гнет и засилие феодальной и религиозной культуры, монгольский народ веками создавал свою самобытную, демократическую национальную культуру, находившую воплощение в устном народном творчестве, в народных танцах и музыке, в декоративно-прикладном искусстве.

Положительные персонажи многих произведений народного, в частности, устного, творчества сыграли важную роль в процессе последующего становления образа положительного героя современной монгольской литературы и искусства. Народная культура явилась надежной основой для создания национальной по форме, социалистической по содержанию новой культуры нашего народа. Очевидно, однако, что нельзя рассматривать процесс становления и развития национальной культуры страны без учета влияния на нее прогрессивной культуры других народов, ибо подлинный расцвет каждой национальной культуры невозможен без творческого освоения мирового культурного наследия. Товарищ Ю. Цеденбал подчеркивал: «Успешное развитие национальной культуры нашего народа возможно только на основе усвоения достижений мировой культуры, в частности, мировой литературы и искусства. Это есть закономерность развития каждой национальной культуры» [1].

Справедливость этих слов подтверждается особенно ярко в наши дни, когда в мире происходит дальнейшая консолидация творческих

---

[1] Ю. Цеденбал. Избранные статьи и речи. М., Политиздат, 1974, стр. 37.

«Год затмения солнца», режиссер Ж. Бунтар



сил и сближение культур социалистических стран, прочным фундаментом которых является глубокая общность социально-политических условий, единство целей и задач, духовная близость всех социалистических наций.

Развитие социалистической культуры в нашей стране было тесно связано с богатым опытом создания социалистической культуры в СССР. Прочный фундамент дружбы между народами наших стран был заложен более полувека назад великим Лениным и вождем монгольской народной революции Сухэ-Батором. С тех пор братская дружба и всестороннее сотрудничество с советским народом служат неисчерпаемым источником и надежной гарантией успехов нашего народа на всех участках социалистического строительства.

Яркой демонстрацией братской дружбы и полного взаимопонимания между монгольским и советским народами, между МНРП и КПСС явилось награждение Генерального секретаря ЦК КПСС товарища Л. И. Брежнева в дни его славного юбилея Золотой Звездой Героя МНР и орденом Сухэ-Батора. Первый секретарь ЦК МНРП, Председатель Президиума Великого Народного Хурала МНР товарищ Ю. Цеденбал подчеркнул в своей речи при вручении Л. И. Брежневу наград МНР: «В сегодняшней награде социалистической Монголии нашему уважаемому юбиляру воплощены беспредельная любовь и признательность монгольского народа своему верному другу — героическому советскому народу, его славной ленинской партии и лично Генеральному секретарю ЦК КПСС, большому другу нашей страны товарищу Леониду Ильичу Брежневу».

Хочется подчеркнуть, что в нашей стране нет ни одной отрасли народного хозяйства, в создании и развитии которой не ощущалась бы щедрая братская помощь Советского Союза. Одним из наглядных и выразительных примеров этого служит история становления и весь путь развития национальной кинематографии новой Монголии, нашего социалистического киноискусства.

В первые годы революции, когда в стране еще не была ликвидирована массовая неграмотность, доставшаяся нам в наследство от феодально-колониального прошлого, главной задачей искусства было политическое просвещение трудящихся, без которого были бы невозможны ни дальнейшее углубление революционного процесса в стране, ни закрепление успехов, уже достигнутых революцией. Поэтому вскоре после победы революции МНРП приступила к созданию основ нового искусства в стране — искусства кинематографа.

Сегодня, оглядываясь на пройденный исторический путь, мы убеждаемся, что за годы народной власти в нашей стране сложились реальные широкие возможности для успешного развития всех видов художественного творчества, всех видов искусства, в том числе — самого молодого и самого доступного широким массам трудящихся искусства кино.

Здесь все пришлось начинать заново. До революции монголы были практически незнакомы с кинематографом. Даже первые киносеансы в Монголии состоялись лишь в 1915 году, через 20 лет после изобретения кино. В старой Монголии регулярный просмотр фильмов был доступен только немногим высокопоставленным лицам. Но уже начиная с Пленума ЦК МНРП, состоявшегося 7 марта 1925 года, строительство кинотеатров и обеспечение отдаленных районов страны кинопередвижками фигурирует как важнейшая идеологическая задача в ряде решений партии и правительства по вопросам культуры и пропаганды. С конца 20-х — начала 30-х годов в стране налаживается регулярная демонстрация фильмов советского производства.

В 1933 году при Министерстве просвещения создается прокатная контора «Монголкино» — первая монгольская государственная киноорганизация. В том же году в стране был открыт первый стационарный кинотеатр. А уже в следующем году в Монголии организуется Комитет по кино, осуществивший дальнейшие мероприятия по кинофикации страны.

В конце 1935 года на заседании Совета Министров МНР был заслушан доклад министра просвещения о создании национальной киностудии. На этом же заседании было принято постановление, в котором указывалось

на необходимость строительства студии при технической помощи Советского Союза и его специалистов и было выдвинуто требование сочетать работу по производству фильмов с совершенствованием системы проката. В постановлении подчеркивалось, что стране необходимы картины, отражающие новую жизнь трудящихся, которые можно использовать как средство для просвещения народных масс и пропаганды революционных идей. Названные мероприятия были первыми значительными по своему содержанию и масштабам шагами, важными вехами на путях становления национальной кинематографии.

Особое место в истории становления киноискусства социалистической Монголии с момента его зарождения принадлежит братской помощи наших советских друзей. Можно с гордостью сказать, что современная монгольская кинематография возникла и успешно развивается под благотворным воздействием передовой советской культуры, имеющей огромное интернациональное значение, под влиянием ее традиций и достижений. Совместная творческая работа кинематографистов наших стран, история которой берет свое начало в 30-х годах, оказалась очень плодотворной и благоприятно повлияла на развитие молодой национальной кинематографии Монголии. В 1935 году в Улан-Батор была приглашена группа советских киноработников под руководством оператора Сергея Гусева. В том же году создается кинолаборатория — учебная и производственная база для выпуска агитационных короткометражных лент, которая вскоре была преобразована в кинофабрику «Монголкино», рассчитанную на выпуск не только документальных, но и игровых фильмов.

С помощью С. Гусева, А. Лебедева и других советских специалистов был снят первый монгольский документальный фильм «Празднование 1 мая в Улан-Баторе», а через полгода — «19-я годовщина Октябрьской революции». С выпуска этих лент и начинает отсчет история монгольского национального кино.

«Легенда об оазисе», режиссеры Ж. Бунтар, Г. Жигжидсурэн



К пятнадцатилетию Народной революции в Монголии, в 1936 году, на студии «Ленфильм» была закончена полнометражная звуковая художественная картина «Сын Монголии», поставленная режиссером И. Траубергом по сценарию Л. Славина, Б. Лапина и З. Хацревина. Кинематографисты МНР приняли непосредственное участие в создании этого фильма, которому принадлежит особое место не только в истории нашей национальной кинематографии: «Сын Монголии» появился в результате впервые осуществленного на таком уровне творческого сотрудничества деятелей киноискусства двух социалистических стран. Молодые монгольские киноработники — актеры, режиссеры, операторы — внесли свой вклад в эту постановку и многому научились у советских кинематографистов. И не удивительно, что, начиная уже с 1937 года, съемки художественных фильмов в Монголии ведутся силами национальных творческих кадров.

Помощь работников советского кино в деле формирования национальной кинематографии Монголии поистине огромна, причем она носила самые различные формы. При материально-техническом содействии Советского Союза была создана производственная база нашего кинематографа, у советских мастеров и киноспециалистов проходили обучение и подготовку национальные кадры монгольского кино. При участии советских режиссеров и драматургов были поставлены такие известные картины, как «Его зовут Сухэ-Батор» (1942), «Степные витязи» (1945), «Исход» (1967), «Слушайте, на той стороне!» (1971) и ряд других игровых и документальных лент, завоевавших огромную популярность у наших зрителей.

Важный период в развитии национального киноискусства народной Монголии приходится на конец 50-х — начало 60-х годов. Именно в это время студия «Монголкино» была расширена, модернизирована, оснащена новой техникой. Выпуск игровых полнометражных фильмов возрастает до четырех-пяти в год. Все более уверенно осваивается производство цветных картин, растет уровень профессиональной подготовки, совершенствуется мастерство монгольских кинематографистов. Одновременно ряды работников национального кино пополняются молодыми талантливыми специалистами, получившими высшее образование в Советском Союзе. В результате целенаправленной политики нашей партии в области кинематографии заметно расширяется материальная база монгольского кино, состав работников студии «Монголкино» укрепляется квалифицированными кадрами.

Все это дает ощутимые положительные результаты. У монгольских кинематографистов появляются новые широкие возможности создавать произведения, ярко и многогранно отражающие черты современника, его образ жизни, его богатый духовный мир. К их числу относятся художественные фильмы «Что нам мешает», «Отвергнутая девушка», «Сын солдата», «Ох, уж эти девушки», «Большая мать» и некоторые другие картины, которым присущи глубокие раздумья о судьбах людей и страны, художественный анализ событий большого общественного значения. Подобные произведения вмещают множество частных обстоятельств, примет повседневности, явлений, формирующих нравственный мир человека, его отношение к окружающей действительности, и, в конечном итоге, определяющих его роль и место в жизни общества.

Как правило, в центре внимания авторов таких фильмов — крупный, живой человеческий характер, становление которого происходит в процессе социалистического переустройства жизни. Герои этих картин — люди нового времени, отдающие силу своих рук, свой ум и жар сердца делу строительства новой социалистической Монголии.

Перечень монгольских картин, широко и правдиво отображающих современную действительность нашей страны, увеличивается с каждым годом. В этих произведениях нередко затрагиваются серьезные социальные вопросы и морально-этические проблемы. Кинематографисты Монголии стремятся к активной разработке тем современности, уделяя первостепенное внимание проблематике, выдвинутой бурным ходом социалистического строительства в МНР. В числе лучших фильмов по-

следних лет нужно назвать, в частности, такие, как «Жизнь человека», «Незабываемая осень», «Жена». Список этот можно было бы продолжить.

Среди художественных достижений нашего национального киноискусства важное место принадлежит картинам, посвященным историко-революционной теме: «Пробуждение» (в советском прокате — «У порога жизни»), «Посланец народа», «Бал ищет друга», «Утро» и ряд других.

В лучших картинах, обращающихся к историческим событиям революционной борьбы, их авторы, умело используя выразительные художественные средства киноискусства, показывают, какой дорогой ценой завоевало старшее поколение нашего народа свободу и независимость Родины, как были вовлечены в революцию широкие трудящиеся массы, в чем состоит главная заслуга тех людей, которые стояли у истоков новой жизни на монгольской земле.

Эти фильмы говорят о горячем стремлении наших кинематографистов раскрыть великое значение народной революции, показать мужество героев-революционеров, олицетворяющих на экране волю народа, его неодолимую решимость завоевать право на лучшее будущее.

Одной из важных тем нашего киноискусства является тема нерушимой дружбы советского и монгольского народов, к которой кинематографисты Монголии обращаются в таких кинопроизведениях, как «Исход», «Наводнение»,

«Дочь Тамира»,
режиссер Д. Чимид-Осор



«Утро», «Пробуждение», «Прозрачный Тамир», «Слушайте, на той стороне!». Создатели этих лент ярко отображают братские дружеские чувства, связывающие народы наших стран, показывая отвагу, смелость, самоотверженность и высокий гуманизм советских людей, участвовавших в борьбе за свободу и независимость монгольского народа, всегда готовых оказать ему бескорыстную помощь и поддержку.

Прошло более сорока лет с того дня, когда на экраны Монголии вышла первая лента, с которой началось наше национальное киноискусство, рожденное революцией. За это время в народной Монголии были созданы десятки игровых и документальных фильмов, лучшие из которых по праву завоевали любовь и уважение нашего народа, надолго запомнились зрителям многих зарубежных стран. Широкую международную известность получили монгольские фильмы «Пробуждение» (авторы сценария Л. Ванган, Ч. Чимид, режиссер С. Гэндэн), «Посланец народа» (автор сценария Ч. Ойдов, режиссер Д. Жигжид), «Ох, уж эти девушки» (автор сценария Ч. Лодойдамба, режиссер Р. Доржпалам), «Зять» (авторы сценария С. Удвал, Дожоордж, режиссер Д. Жигжид), «Год затмения солнца» (автор сценария С. Дашдооров, режиссер Ж. Бунтар), «Легенда об оазисе» (авторы спенария С. Дашдооров, С. Эрдэнэ, режиссеры Ж. Бунтар, Г. Жигжидсурэн). Картины с маркой студии «Монголкино» неоднократно были отмечены премиями, призами и дипломами представительных международных киносмотров — за их высокую идейность и художественные достоинства. Так, на V и VI Международных кинофестивалях в Москве дипломами Союза советских обществ дружбы и культурных связей с зарубежными странами были награждены фильмы «Наводнение» и «Утро»; специальный приз IX Московского международного фестиваля получила картина «Год затмения солнца»; на I МКФ в Москве Серебряную награду за лучшее исполнение женской роли жюри присудило актрисе П. Цэвэлсурен за работу в фильме «Посланец народа». В прошлом году наша картина «Легенда об оазисе» была удостоена одной из главных премий на XX Международном кинофестивале в Карловых Варах, а документальная лента «Современная Монголия» завоевала почетный приз «Серебряная девушка» на Международном кинофестивале народов Африки и Азии в Индонезии. Документальный фильм «Семья великого Гоби» получил премию «Бронзовый дракон» на последнем фестивале в Кракове. Дипломами и наградами международных кинофестивалей в разные годы были отмечены картины «Зять», «Дружба дружбой» и многие другие.

●

Монгольский народ, уверенно идущий по пути строительства социализма, добивается замечательных успехов в развитии национальной культуры, неотъемлемым фактором которой является кинематограф. Постоянно углубляющееся и расширяющееся сотрудничество между народной Монголией и Советским Союзом носит всесторонний характер в политической и экономической областях и создает самые благоприятные условия для сближения и взаимообогащения культур наших народов. Культурное сотрудничество, в частности в сфере кинематографии, является составной частью осуществляемого во все возрастающих масштабах сотрудничества стран социалистического содружества, представляет собой выражение объективного и закономерного процесса взаимодействия, обогащающего культуру социалистических государств. Совместная деятельность кинематографистов МНР и СССР с каждым годом обретает все новые формы, новый размах, распространяясь и на кинопроизводство и кинопрокат.

Ныне в нашей стране, которая до революции была «белым пятном» на кинематографической карте мира, кино стало одним из самых распространенных и любимых видов искусства. Об этом свидетельствуют, например, следующие данные. Если в четвертой пятилетке (1965—1970 гг.) в Монголии было зарегистрировано 46 миллионов кинопосещений, то в следующие пять лет — 53 миллиона. В но-

вой пятилетке монгольские кинематографисты намечают ежегодно создавать 5—8 полнометражных художественных фильмов, более ста частей документальных лент, дублировать на монгольский язык 25—40 зарубежных картин.

Иными словами, монгольский зритель будет иметь возможность каждую неделю знакомиться с новым произведением мирового экранного искусства.

В настоящее время завершается строительство новой киностудии, сооружаемой с помощью Советского Союза. Ввод этого нового предприятия в строй позволит выпускать до десяти полнометражных игровых фильмов в год.

В последние годы у нас выросла замечательная плеяда молодых художников, которые, постоянно учась у мастеров старшего поколения, совершенствуют свое искусство и уже создали ряд прекрасных фильмов, завоевавших заслуженное признание как в Монголии, так и за ее рубежами.

Молодежная тема — одна из наиболее распространенных в монгольском кино; наших кинематографистов живо волнуют взаимоотношения между представителями различных поколений в обществе, проблема преемственности духовного и нравственного опыта народа, задача воспитания подрастающих граждан страны активными, сознательными строителями новой жизни.

Монгольское кино, идейные основы которого закладывались в огне революционной борьбы, мужало и набирало силу в процессе некапиталистического развития и социалистического строительства в Монгольской Народной Республике; оно всегда служило и продолжает верно служить распространению идей МНРП, задачам революционной перестройки общества. На XVII съезде Монгольской народно-революционной партии товарищ Ю. Цеденбал отмечал: «Трудящиеся ждут от творческих работников создания художественных образов, которые могли бы глубоко завладеть сердцами и помыслами людей, увлекать их на большие свершения».

Захватывая в орбиту своего внимания явления современной жизни, монгольское киноискусство в первую очередь стремится к познанию сложного и многогранного духовного мира нашего современника. Достижению этой важнейшей идейно-художественной цели помогает крепнущее мастерство деятелей кино Монголии — драматургов, режиссеров-постановщиков, операторов, актеров. Новый герой, рожденный новой социалистической эпохой, пришедший на экран словно из самой гущи на-



«Жена»,
режиссер Б. Сумхуу



«Незабываемая осень»,
режиссер Х. Дамдин

родной жизни, все более властно заявляет о себе в творчестве наших художников.

Монгольское кино проявляет повышенный интерес к исследованию психологических и нравственных параметров личности современника, человека активного, целеустремленного, никогда не останавливающегося на достигнутом, хорошо представляющего перспективы общества, в котором он живет и трудится, и на основе этого ставящего перед собой все новые и новые задачи.

Обращаясь к важнейшим событиям национальной истории монгольского народа и к актуальным проблемам современности, деятели нашего кино ведут широкий творческий поиск, совершенствуя средства выразительности реалистического киноискусства.

Такова главная тенденция в развитии кинематографа Монгольской Народной Республики сегодня.

Современное монгольское общество характеризуется стремительным развитием, и это требует от художника зоркости, чуткости к социальным переменам, совершающимся вокруг. То, что еще вчера казалось удивительным, сегодня становится привычным, а завтра может представить лишь исторический интерес. Поэтому самое главное, самое важное условие, определяющее успех художественного творчества, соответствие его результатов реальным общественным потребностям и эстетическим запросам зрителя, — поспевать за временем.

От художника, таким образом, неизменно требуется не только умение внимательно всмотреться в жизнь, найти в ней главные, определяющие черты, угадать за ними характер глубинных социальных и нравственных процессов, но и найти яркую убедительную форму их воплощения на экране, дать им верное истолкование, исходя из четких классовых, партийных позиций. Последнее обстоятельство приобретает особую важность в условиях обострения идеологической борьбы в современном мире.

Кинематограф народной Монголии постоянно ощущает свою причастность к мировой социалистической кинематографии, достигшей в своем развитии высокого идейно-художественного уровня.

В единстве идеологических и творческих задач, сближающих наше кино с кинематографиями стран социалистического содружества, в неразрывной связи с жизнью нашего народа, который под руководством МНРП успешно идет по пути социалистического строительства, — твердая гарантия будущих успехов и расцвета молодого киноискусства Монгольской Народной Республики.

Улан-Батор

Синерама

Ангола

...Полночь 11 ноября 1975 года. В темном тропическом небе над Луандой взвился красно-черный флаг с золотой звездой. Он сменил флаг Португалии — символ власти колонизаторов, в течение многих десятков лет безраздельно господствовавших в Анголе. В тот же день всю планету облетела весть о рождении нового независимого африканского государства — Народной Республики Ангола.

Благодаря фильму молодого ангольского режиссера Руй Дуатре де Карвалью «Праздник свободы», все люди доброй воли смогли не только услышать о большой победе народа Анголы, но и своими глазами увидеть праздник ее независимости. Этот фильм продолжительностью всего 35 минут навсегда сохранит для истории события того памятного дня, когда многострадальный народ бывшей колонии отмечал свое освобождение. Лента снята всего за 15 дней. Но эти дни, предшествовавшие дню провозглашения независимости, были, пожалуй, самыми волнующими в жизни ангольцев. В центре фильма — рабочая семья, которая готовится к празднику. Люди очень долго ждали этого дня, и, естественно, все мысли связаны с его ожиданием. И как финал — флаг Свободы в небе Анголы!

Режиссер фильма Руй Дуатре де Карвалью по происхождению португалец. Но вырос он в Анголе и с юных лет связал свою судьбу с этой страной. В 1962 году де Карвалью стал сторонником Народного движения за освобождение Анголы. с 1971 года он активный борец МПЛА. По заданию партии работает в Министерстве информации, а затем переходит на телевидение. Де Карвалью в буквальном смысле пришел в кинематограф из рядов борцов за свободу.

Фильм «Праздник свободы» получил высокую оценку на IV Ташкентском международном кинофестивале стран Азии, Африки и Латинской Америки. Тепло был он встречен и участниками Международного кинофестиваля в Карловых Варах (1976).

Сейчас молодой режиссер завершает подготовку к работе над своей следующей картиной. Это будет трехсерийный документальный фильм, фильм-размышление, в котором режиссер хочет рассказать о глубоких связях партии МПЛА и народа.

И. Сашина

Болгария

Эти короткие, динамичные новеллы объединяет неприкрытая издевка над мещанством, над всепоглощающей страстью персонажей к миру вещей, к полированным гарнитурам, старинному фарфору и дорогим коврам, к новейшим стереопроигрывателям и магнитофонам. Новеллы «5+1» и «Песня цикад» сближает парадоксальность нравственных перипетий, придуманных для героев известными сценаристами Георгием Мишевым и Любеном Станевым, перенесенных на экран режиссерами-дебютантами Майей Борисовой и Бойчо Божиновским, разыгранных актерами Катей Паскалевой, Иваном Григоровым, Димитриной Теневой и Любомиром Димитровым. В самом деле, разве даже самому заядлому мещанину может прийти в голову временно уступить молодую жену старому, омерзительному деду Данчо, чтобы получить взамен в постоянное пользование новехонький автомобиль?! А вторая новелла? Здесь, правда, парадоксальность не столь уж откровенна. В рассказе о двух супругах, отправившихся куда-то в поисках персидского ковра, потерпевших аварию, попавших в милицию и столкнувшихся здесь с подлинным человеческим горем, с людьми настоящей, большой души, способными глубоко и искренне сочувствовать чужому страданию, возникает надежда на то, что зараженным алчностью еще удастся преодолеть этот свой порок и вернуться к нормальной жизни.

Рецензент журнала «Болгарские фильмы» Божидар Манов, отмечая удачу режиссеров-дебютантов, пишет, что новеллы эти не случайно появились в Экспериментальной студии при Союзе болгарских кинематографистов.

Осуждение рецидивов мещанской морали звучит во многих болгарских фильмах, созданных на современном материале в последние годы. Вместе с мастерами старших поколений эту важную проблематику осваивает и творческая молодежь.

М. Чернов

ГДР

«При чем тут дети?..» — так называется новый фильм телевидения ГДР, ставший дебютом двух выпускников Высшей киношколы — режиссера Эвелин Рауэр и оператора Эберхарда Гайка.

Сценарий его написал известный немецкий писатель и сценарист Вольфганг Кольхаазе. В этом камерном, так называемом семейном фильме затрагиваются серьезные проблемы.



*«При чем тут дети?..»
режиссер Эвелин Рауэр
(фото из журнала
«Фильмшпигель». ГДР)*

...Йохен Бизинер, немолодой уже рабочий-строитель, трудолюбивый и уравновешенный, каждую неделю едет на выходные дни со стройки домой, к родителям. Там его любят, ждут, там о нем заботятся. Но все настойчивее последнее время звучит родительский вопрос: «Когда же в доме будет невестка?» А Йохен, увы, не из тех, кто нравится девушкам... И вот однажды в рассказе Йохена проскальзывает имя Ирмхен. Наконец-то! Но, оказывается, что Ирмхен не одна, у нее есть дети...

Такова завязка этого фильма о чистой, бескорыстной любви, о трудностях преодоления ханжеской мещанской морали, о мудрости и терпимости, которые не всегда легко даются старшему поколению в отношениях с детьми.

Отца Йохена, старого плотника, ворчливо-непреклонного поначалу, но в конце концов, хотя и не без внутренних колебаний, уступающего сыну, играет известный немецкий актер Герхард Гроссе. В роли матери снялась Эльза Грубе-Дайстер. Йохена играет Йорк Панкнин.

●

Он еще очень молод, этот актер, но в его творческой биографии уже такая серьезная роль, как гетевский Вертер в фильме режиссера Эгона Гюнтера.

Ганс Юрген Вольф в 1970 году закончил школу. После непродолжительной работы на арматурном заводе держал экзамены в актерскую школу, но провалился. Следующая попытка увенчалась успехом. В последний год учебы ему предложили сняться в фильме «Возвращение на чужбину» — по роману Гюнтера Гёрлиха. Он сыграл Йохена Штайна, брата героя.

В прошлом году Вольф зачислен в труппу Эрфуртского драматического театра. Играет много. Хосе в «Винтовках Тересы Каррар», юношу в «Фиктивном отчете об американском поп-фестивале», Ивагина в «Цементе»...

«Я считаю, — говорит Вольф, — что диапазон актера должен быть очень велик. Поэтому я, кроме всего прочего, пою под гитару песни Ведекинда, Вийона, Брехта, Кестнера и готовлю сейчас концертную программу».

И вот — роль Вертера, которую режиссер Эгон Гюнтер решает не совсем привычно. Страдающий романтический герой. Вертер в фильме энергичен, стремится к деятельности, к труду, добивается любви, признания. Он достоин всего этого. Но, увы... И чем острее разочарование Вертера, тем страшнее контраст между внешней жизнью и внутренним умиранием, между здоровым румянцем юного Вертера и дулом пистолета в руке самоубийцы. То, что самой жизнью предназначено жить, не должно умирать. Таков Вертер Ганса Юргена Вольфа.

Каждое поколение воплощает классику по-своему, по-новому. Это новое присуще и работе Ганса Юргена Вольфа в фильме Эгона Гюнтера.

Н. Дымшиц

Дания

«Наконец-то в Дании сделан фильм, изображающий больное, насквозь пронизанное коррупцией датское общество. То, что это так, знают многие, но большинство с этим мирится, потому что это проще всего», — пишет датская коммунистическая газета «Ланд ог фольк» о новом, недавно вышедшем на датские экраны фильме «Полицейский», первой режиссерской работе Андерса Рефна, несколько лет назад окончившего киношколу и после этого работавшего монтажером и ассистентом режиссера. «Это не просто уверенный и удачный кинодебют, но сенсационный, из ряда вон выходящий фильм — на фоне всей остальной датской кинопродукции», — продолжает рецензент.

Главный герой картины — следо-

ватель уголовной полиции Карл Юргенсен. Пережив тяжелое потрясение после разрыва с женой, Карл попадает в клинику для нервнобольных. А через некоторое время, когда он, излечившись, вновь приступает к служебным обязанностям, ему поручают вести совершенно банальное и, казалось бы, ясное дело о жульничестве.

Однако в ходе расследования выясняется, что случай не такой безобидный, каким кажется на первый взгляд, и что нити от него ведут к целому ряду высокопоставленных государственных чиновников. Дело о жульничестве разрастается в дело о коррупции представителей государственной власти. Естественно, что шефам Юргенсена не нравится «усердие» и добросовестность подчиненного, и он получает приказ закрыть дело. Но Карл продолжает заниматься им в частном порядке. Ему помогает журналист, но в тот самый момент, когда все близится к завершению, редактор, опасаясь неприятных последствий, посылает помощника в деловую поездку. Тогда Карл решается на отчаянный шаг: без всяких на то юридических оснований он подвергает аресту двух замешанных в деле чиновников. Имея свое собственное понятие о справедливости и правосудии, не принимая законов того общества, в котором живет, и навязываемых ему этим обществом «правил игры», Карл проигрывает. Поняв, что ничего не может изменить, он снова возвращается в клинику. Только ненормальный, сумасшедший может в одиночку бороться против политических махинаций властей, коррупции полицейского аппарата, прессы, предпочитающей замалчивать больные вопросы общества...

Своим успехом фильм во многом обязан блестящему исполнению Йенса Оккинга, создавшего трагический образ честного, неподкупного человека, обладающего внутренней силой, но потерпевшего фиаско в неравной борьбе с обществом, основанным на власти денег.

«Редко в датском кино можно видеть такую сильную, талантливую игру артиста, — пишет «Ланд ог фольк», — зритель воспринимает поражение Юргенсена так же болезненно, как он сам».

Фильм, в котором несомненно чувствуется влияние политических лент прогрессивного американского и итальянского кинематографа, вместе с тем обладает подлинно национальными чертами.

В своем интервью журналу «Косморама» Андерс Рефн рассказал, что идея создания «Полицейского» родилась у него несколько лет назад, когда он работал ассистентом режиссера Герта Фредхольма на картине «Пропавший чиновник» (экранизация известного романа Ханса Шерфига). Фредхольм, будучи тогда штатным консультантом Киноинститута, поддержал замысел, но предложил привлечь к работе над сценарием писателей, журналистов, кинокритиков.

Таким образом, в создании сценария принимали участие семь авторов, среди которых известный датский писатель Андерс Бодельсон, кинокритик Петер Ронильд и другие, каждый из которых внес что-то свое в разработку отдельных характеров и сюжетных линий.

«Я рад, что свой первый самостоятельный фильм поставил не сразу после окончания Киношколы — ведь в ту пору я совершенно не представлял, как надо снимать,— говорит Андерс Рефн. — Когда ты выражаешь свои мысли в таком виде искусства, как кино, твой долг сказать людям что-то необыкновенно важное и сказать так, чтобы понять тебя мог любой. Нет ничего хуже для режиссера, чем создание фильма, доступного лишь избранным. И я обратился к жанру детектива именно потому, что он наиболее интересен и притягателен для публики. Однако и в этом жанре можно выразить свои моральные и политические убеждения».

Сейчас Андерс Рефн собирается снимать фильм «Родня» по роману Густава Видса. Над сценарием также будет работать коллектив авторов, а главную роль снова исполнит Йенс Оккинг.

О. Рязанова

Индия

Для Шармилы Тагор, Амитабха Баччана, Моушуми Чаттерджи и некоторых других популярных молодых индийских актеров приход в кинематограф был в определенной мере приятной неожиданностью. Впервые их пригласили на съемочную площадку из-за их яркой внешности (Шармила Тагор дебютировала в фильме «Мир Апу», режиссер Сатьяджит Рэй; Амитабх Баччан — в «Семи индийцах», режиссер Ходжа-Ахмед Аббас; Моушуми Чаттерджи — в «Юной жене», режиссер Тарун Маджумдар), но в дальнейшем, проявив серьезное отношение к своему труду и непрестанно совершенствуя мастерство, они стали настоящими артистами кино. Есть в индийском кино и такие известные молодые исполнители, которые избрали профессию киноактера по семейной традиции — Риши Капур, Парикшат Сахни.

За Риши Капуром после блестящего актерского дебюта в фильме «Бобби» закрепилось амплуа «молодого возлюбленного». В отличие от него, Парикшат Сахни играет разнообразные роли. Как правило, его занимает внутренний мир героя — в тесном взаимодействии с окружением, внешними обстоятельствами. Поэтому, готовясь, например, к роли национального героя маратхов Шиваджи, актер прочитал десятки книг по истории Махараштры, а работа над ролью профсоюзного лидера в фильмах «Изменить общество» и «Судьба» потребовала от него непосредственного знакомства с жизнью фабричных рабочих и с деятельностью местного профсоюзного объединения. Играя крестьянина в «Семейных делах», Шиваджи несколько месяцев прожил в деревне.

Надеждой и гордостью современной индийской кинематографии называют выпускников Института кино и телевидения Индии в Пуне.



Актриса Шабана Азми в фильме «Конец ночи», режиссер Шьям Бенегал

За 15 лет своего существования институт подготовил целую плеяду способных актеров, режиссеров и кинооператоров. В этом учебном заведении учились режиссер Мани Кауль и оператор Махаджан, актеры Джайя Бхадури, Рехана Султана, Шатругхан Сингха, Виджай Арора, Видья Синха и Шабана Азми.

Уже первые два фильма с участием молодой актрисы Шабаны Азми («Росток» и «Конец ночи») с успехом прошли на экранах индийских кинотеатров и были показаны на международных кинофестивалях. (Первый в Москве и Западном Берлине, второй — в Ташкенте и Канне.) Игру Азми отличает искренняя взволнованность и естественность, стремление уйти от мелодраматической аффектации, умение «вживаться» в роль, передавая психологические нюансы поведения своих героинь; среди сыгранных ею ролей — интересные женские характеры различного плана, что свидетельствует о широком творческом диапазоне исполнительницы.

Некоторые стереотипно мыслящие индийские киножурналисты успели причислить Шабану Азми и других актеров поколения 70-х годов к категории «звезд», на что те порой реагируют довольно резко. «Зрителей приучили поклоняться идолам»,— с горечью констатирует Шабана Азми в одном из своих интервью. По мнению еще одного молодого кинематографиста, Виджая Ароры, «реклама — благо, когда она сопутствует кассовому успеху, но когда она превращает актера в киноманекен, то здесь не может быть двух мнений...»

Действительно, реклама, которая служит целям коммерции, а не искусства, нередко пагубным образом влияет на судьбы кинематографистов, успешно начинающих свой творческий путь, но впоследствии сползающих к штампу и повторениям однажды сработавших приемов. Лишь наиболее серьезным и целеустремленным актерам индийского кино, ориентирующимся на демократические тенденции в развитии национального киноискусства, удается избежать этого соблазна и сохранить свои гражданские и эстетические позиции.

Ю. Корчагов

Италия

В Триесте молодой режиссер Франко Джиральди снял фильм «Один школьный год». Джиральди — в прошлом журналист, он сотрудничал в газете «Унита» как кинокритик, затем начал работу на телевидении. Известность ему принесли телефильм «Красная роза» — по одноименному роману триестинского писателя Куарантотти-Гамбини, а также телепостановка по мотивам Достоевского — «Одинокие сердца». Новая работа Джиральди — тоже экранизация, на этот раз — романа другого триестинского писателя Джани Ступарича. Режиссер сам родом из Триеста и его особенно привлекает своеобразная история и атмосфера этого портового и пограничного города, в котором перемешались элементы итальянской, славянской, австрийской культуры, быта и обычаев. Действие картины происходит в начале нашего века, когда Триест еще входил в состав Австро-Венгерской империи. Героиня его — юная девушка Эдда Марти, которая, бросая вызов косным взглядам и нравам, записывается в старший класс мужской гимназии. Смелый шаг восемнадцатилетней Эдды продиктован и желанием получить образование и стремлением внести свою лепту в борьбу за эмансипацию женщины. Девушка подвергается бойкоту и преследованиям со стороны своих соучеников — выходцев из буржуазных семей, которые не в силах понять причин ее настойчивости, ее протеста. Эти мотивы фильма поныне звучат актуально в современной Италии, будучи созвучны идеям движения прогрессивных сил за полное уничтожение дискриминации женщин — как в сфере образования, труда, так и в общественной жизни в целом.

«Это будет отнюдь не буквальное перенесение романа на экран,— говорит режиссер.— ибо меня интересует и привлекает именно сам дух этого литературного произведения, его современность, злободневность».

В фильме снимаются молодые актеры. В роли Эдды — римская актриса, почти дебютантка, Лаура Ленци: пока что в ее активе лишь небольшая роль в антифашистском фильме «Аньезе идет умирать» режиссера Джулиано Монтальдо. Юношу из богатой семьи, по имени Антеноро, с которым Эдду связала несчастная любовь, тоже играет совсем молодой актер — Стефано Патрици, запомнившийся зрителям по фильму Лукино Висконти «Семейный портрет в интерьере», где он сыграл Стефано, сынка промышленника, жестокого и циничного, такого же фашиста по убеждению, как и его отец и будущий тесть.

Учителя гимназии играет многоопытный Марио Адорф, мать Антеро — французская актриса Жюльетт Майнвель, но в целом актерский состав фильма — все-таки молодежный.

При натурных съемках в Триесте съемочная группа натолкнулась на препятствия местных властей, видимо, не одобряющих сюжет и идеи будущего фильма,— городское управление в Триесте находится в руках христианских демократов и представителей других буржуазных партий. Подобная реакция не удивительна, поскольку показанные в фильме факты действительно произошли некогда в Триесте — автор романа, Ступарич, сам был их свидетелем...

А. Богемская

Польша

«Кружок молодых», так называется созданное в октябре 1975 года объединение выпускников режиссерского и операторского факультетов Лодзинской киношколы при Союзе польских кинематографистов. Итоги первого года существования «Кружка» подводит на страницах журнала «Фильм» его председатель, режиссер Петр Андреев. Сегодня в составе «Кружка» — пятьдесят молодых режиссеров и операторов, закончивших школу в последние три-четыре года, однако в него могут входить также молодые художники кино, звукооператоры, даже гримеры, короче говоря, представители всех кинематографических профессий. Единственное ограничение — член «Кружка» может принимать участие в его работе не дольше пяти лет после окончания института. Поэтому среди членов объединения есть и режиссеры, уже поставившие первые полнометражные фильмы, есть авторы одной или нескольких короткометражек, а есть и те, что не сняли еще и своей дипломной работы. «Кружок молодых» не является и не может являться,— говорит Андреев,— художественной группой, объединенной общей эстетической программой. Главная задача «Кружка — это помощь молодым на старте, в начале пути». Петр Андреев поясняет: «Говоря о помощи на старте, я имею в виду две проблемы: информацию о молодых и информацию для молодых».

●

В 1975 году, в Катовицах, в бывшем Парковом Зале, гигантском спортивно-концертном помещении на три с половиной тысячи мест, была открыта телевизионная киностудия «Полтель», ориентирующаяся в своей деятельности на кинематографическую молодежь. Ныне студия оборудована новейшей кинематографической техникой, позволяющей снимать игровые фильмы продолжительности в 30—60 минут.

Первая работа студии «Полтель» — картина молодого режиссера Марека Вортмана «Испытание огнем», экранизация повести Ежи Вавжака «Навстречу дню», в центре которой — история молодых людей, стремящихся найти свое место в жизни современного промышленного предприятия. Почти одновременно с этой картиной была закончена постановка еще двух фильмов: «За финишем — старт», которую поставили дебютирующие в игровом кино Анджей Барбецкий (снявший до тех пор несколько научно-популярных фильмов) и МарекНоваковский (актер по профессии). Эта лента рассказывает о центральном нападающем популярной футбольной команды, чья спортивная карьера подходит к концу, что вынуждает его задуматься о выборе новой профессии.

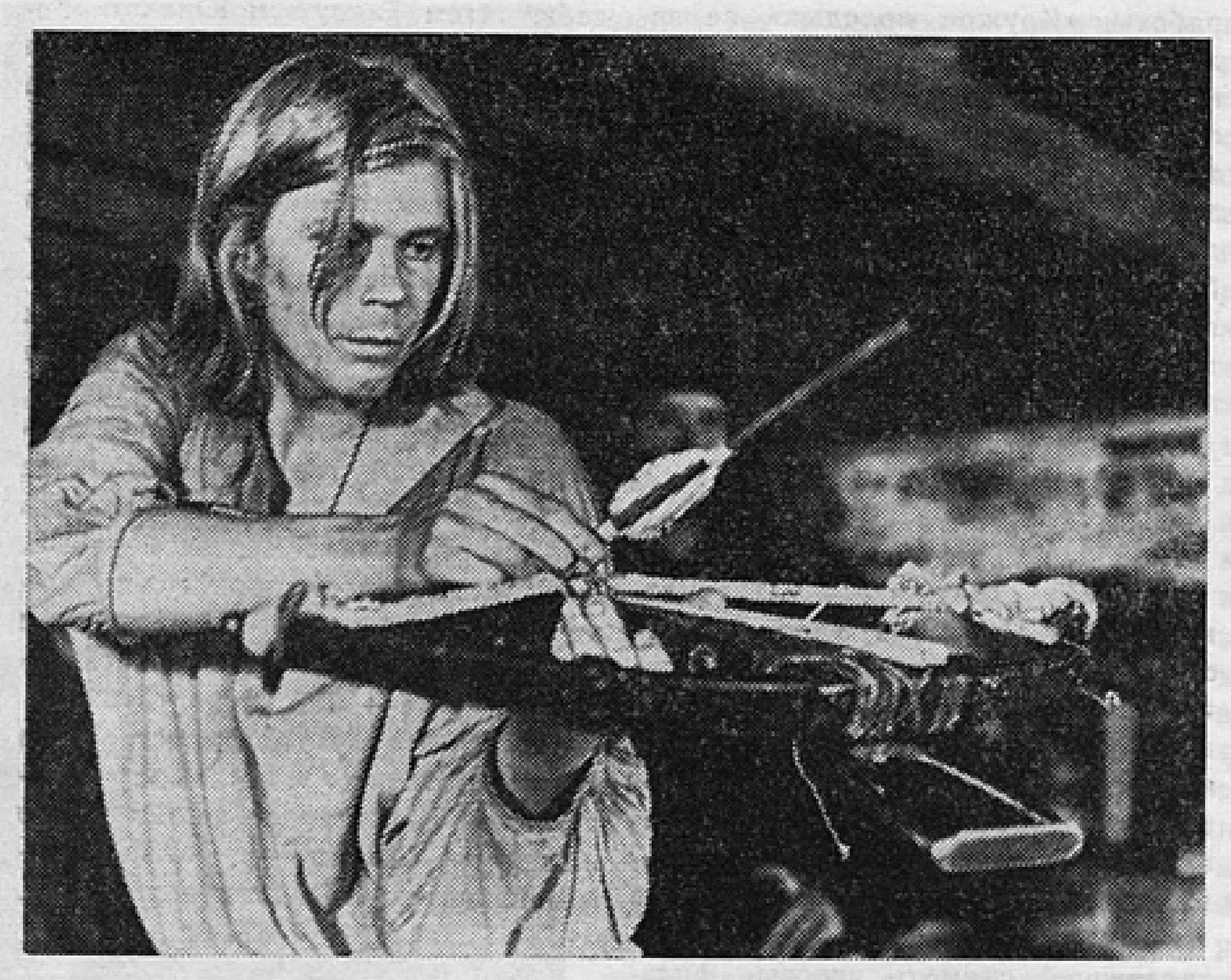
В фильме, кроме профессиональных актеров, снимались одиннадцать спортсменов — вся футбольная команда «Гурник-Забже» во главе со своим тренером Хубертом Косткой. Другой фильм — экранизация давнего, еще студенческого сценария Кшиштофа Занусси «Испытание давлением», осуществленная также дебютантом Тадеушем Юнаком. Режиссер Ежи Штвертня закончил съемки фильма-сказки «Красные и черные камни». Запущен в производство сценарий недавно скончавшегося кинокритика и прозаика Конрада Эберхарда «Чистая хирургия», постановщиком которого выступит упоминавшийся выше Марек Вортман. После этих, во многом экспериментальных и, если хотите, ученических работ «Полтель» приступит в 1977 году к постановке многосерийного приключенческого фильма «Хозяин с Чертовой горы», действие которого происходит сразу же после войны на границе с Чехословакией, в горах. Постановщик фильма — Лех Лорентович.

Известный документалист Януш Кидава готовится снимать на «Полтеле» первый игровой фильм «Дело инженера Пойды» — о жизни современного шахтерского коллектива.

О. Антонов

Финляндия

Заметным явлением минувшего кинематографического года стал фильм «Антти Пуахаара», поставленный тремя молодыми режиссерами: Хейки Аартаненом, Катариной Лахти и Риттой Раутома. Для своего дебюта в игровом кино (до этого они создали ряд удачных мультипликационных и документальных лент) режиссеры выбрали старинную финскую легенду. Она рассказывает о том, как однажды богатый торговец пушниной узнал от предсказателя, что сын бедняков, рожденный на соседнем хуторе, унаследует все его состояние. Торговец купил младенца, отнес его в лес, привязал к дереву и ушел. От неминуемой гибели ребенка спас охотник, который выходил мальчика и дал ему имя Пуахаара, что означает — ветка дерева. Много лет спустя Пуахаара, узнав тайну купца, попадает в его дом. Он хочет отомстить ему, но



«Антти Пуахаара», режиссеры Хейки Аартанен, Катарина Лахти, Ритта Раутома

между Пуахаарой и дочерью торговца вспыхивает любовь...

Взяв за основу фольклорный сюжет, требующий простоты и ясности в изложении фабулы, однозначности в обрисовке действующих лиц, сказочной стилизации в изображении и трактовке событий, авторы проделали большую работу, стараясь наполнить легенду жизненным материалом. «Антти Пуахаара» можно назвать балладой о любви, которая преодолевает все препятствия. Но это и драма ослепленного жадностью человека, который становится жалким и бездуховным существом, боясь потерять свое богатство.

Фильм получился темпераментным, драматичным, захватывающим зрителей не только увлекательной фабулой, но и яркими человеческими образами.

Съемки проходили на севере страны, зимой и летом, в фильме показана суровая красота края, который становится активным «участником» действия, помогает выявить сложные и сильные человеческие характеры.

Н. Суменов

Франция

Первые кадры картины молодого французского режиссера Андре Тешине «Барокко» переносят зрителя в Амстердам... Раннее утро. Перрон городского вокзала Звучит выстрел. Кого-то уносят на носилках... Оказывается, убит молодой боксер Самсон, ставший жертвой политического шантажа двух соперничающих банд мафии.

Самсон, получив от бандитов крупную сумму денег, дал корреспондентам газет интервью, компрометирующее одного из кандидатов проводимой в Амстердаме избирательной кампании. Соперничающая группировка пыталась подкупить боксера, с тем, чтобы заставить его замолчать. Надеясь выйти из опасной игры, Самсон договорился со своей возлюбленной Лаурой бежать из города. Однако преступники выследили его и убили на вокзале.

«Барокко» — второй фильм Андре Тешине, которого некоторые критики называют «вторым Бертолуччи». Дебют режиссера, картина «Воспоминание о Франции» с успехом демонстрировалась на экранах страны год назад. Она была своеобразным размышлением о судьбе типичной французской семьи и подводила к выводу о духовном крахе класса средней буржуазии.

В новом фильме Тешине переплетаются несколько жанров: мелодрама, детектив, фантастика. В жизнеподобное повествование включается эпизод фантастического превращения, происшедшего с бандитом, убившим боксера. Явившись к Лауре, возлюбленной своей жертвы,— с требованием вернуть выплаченные деньги, бандит влюбляется в девушку и как бы становится двойником Самсона. Даже внешне он делается абсолютно похожим на него. Андре Тешине, объясняя смысл приема, говорит, что, по его понятиям, в современном западном мире и преступники и жертвы преступлений по сути дела не так уж виновны: «Истинный виновник всех бед — социальное устройство общества, вынуждающее человека преступить закон».

В картине заняты молодые, но уже завоевавшие популярность французского зрителя актеры — Изабель Аджани и Жерар Депардье.

Ю. Цветова

Чехословакия

Кинотриптих, созданный за последние два года на киностудии «Бар-

рандов» (фильмы «Экзамен на аттестат зрелости после школы», «Мотив убийства», «Учителя вне школы»), явился коллективным дебютом нескольких молодых режиссеров, выпускников кинофакультета (ФАМУ) Пражской академии изящных искусств, и — бывших асисстентов режиссеров.

Вышедший на экраны Чехословакии в канун нового 1977 года фильм «Сапоги, полные воды» — тоже дебют на две трети.

Одну из новелл о жизни пограничников по рассказам писателя Гихарда Калчика снял опытный режиссер Иво Томан. Две другие («Сильвестр» и «Зимний вечер») — дебютанты Карел Коварж и Ярослав Соукуп.

Коварж с 1962 года работал ассистентом на «Баррандове». Сейчас он заканчивает ФАМУ Свою работу на студии молодой кинематографист вспоминает с благодарностью: она помогла ему узнать организационно-техническую сторону кинопроизводства, без чего самостоятельная постановка, по его мнению, невозможна.

Большой опыт и у Соукупа, с той только разницей, что он работал в сценарном отделе киностудии. Сценарии для себя и Коваржа он написал сам.

«С режиссерской точки зрения, для меня самое главное — амосфера. Она должна быть уже в сценарии. Иначе создать ее в фильме невозможно». Это говорит Ярослав Соукуп, выбравший для экранизации полную драматизма новеллу о преследовании пограничником диверсанта, убившего его друга.

У Карла Коваржа несколько иное представление о сценарии. «Предпочитаю свободное выстраивание внутренне связанных эпизодов. Разумеется, хороший сценарий необходим, но я и за импровизацию на съемочной площадке».

Несмотря на недостатки своих работ, дебютанты в основном удовлетворены результатами первых самостоятельных постановок. Большую роль, по их мнению, здесь сыграл тот факт, что они снимали фильмы вместе с таким опытным режиссером, как Иво Томан, который часто помогал им советом. Хорошей школой было для них и творческое сотрудничество с прекрасным оператором Эвальдом Сироткой.

К. Галина

Швеция

В Стокгольме состоялась премьера картины «Город моих грез». Это режиссерский дебют Ингвара Скугберга. Работа над фильмом продолжалась два с половиной года.

Съемки начались весной 1975 года, но летом их прервала забастовка работников кино. Лишь осенью съемки возобновились и были закончены зимой 1976 года.

Фильм является экранизацией одноименного романа современного шведского писателя Пера Андреса Фогельстрема, в котором рассказывается о тяжелой доле трудового люда Стокгольма в предпоследнее двадцатилетие XIX века. По словам режиссера, он не следует роману в точности: книга послужила только основой для фильма.

Как отмечается в шведской печати, режиссер попытался дать широкий социальный портрет минувшей эпохи, но сделал это таким образом, чтобы придать проблематике актуальное звучание.

Именно так в фильме трактуются, скажем, тяжелые условия жизни городской бедноты. «Город моих грез» рассказывает о человеческом страдании и о людях, которые, несмотря на трудности, стараются бороться за лучшую долю, сохраняют оптимизм и любовь к жизни.

Молодой режиссер тщательно отбирал исполнителей, приглашая на основные роли малоизвестных актеров.

Большую сложность представлял выбор натуры: ведь изображаемого города — Стокгольма прошлого века — уже не существует.

Роман Фогельстрема был не прост для экранизации еще и потому, что он пользуется огромной популярностью у шведских читателей. Зрители ждали от фильма очень многого. И кажется, их ожидания оправдались: шведская пресса оценивает дебют Ингвара Скугберга как весьма удачный.

М. Смирнова

Югославия

Съемки этого фильма начались 22 декабря 1976 года, в тот самый день, когда, тридцать пять лет назад, была сформирована 1-я пролетарская бригада, одно из прославленных соединений Югославской Народной армии.

Рождению бригады, ее юным солдатам (средний возраст «пролетеров», как называли себя бойцы, непревышал двадцати одного года) посвящает свою картину «Игманский марш» режиссер Тори Янкович.

В одном из интервью он сообщал: «В моем фильме не будет батальных сцен. Расходы на пиротехнику равны нулю. «Игманский марш» обращается к проблеме рождения коммунистической пролетарской морали И потому человеческие портреты интересуют меня больше всего».

В центре «Игманского марша» — короткий эпизод из истории бригады: труднейший марш-бросок, который продолжался около полутора суток на тридцатиградусном морозе и стоил жизни ста семидесяти из восьмисот бойцов бригады, спускавшихся с гор на сараевскую равнину...

О. Горбов

Япония

В Японии сейчас много говорят о молодежи: одни — с надеждой, другие — с опасением. С надеждой, потому что среди молодых японцев становится все больше юношей и девушек, озабоченных проблемами общественной жизни, активно участвующих в борьбе за социальные и экономические права трудящихся. С опасением, потому что среди молодежи катастрофически растет преступность, проституция, наркомания. Короче говоря, проблем, связанных с молодежью, в жизни современной Японии очень много. Не случайно молодежная тематика занимает сегодня одно из ведущих мест на экране. Фильмы о молодежи делаются на всех студиях страны, а кинокомпания «Тохо» почти целиком перешла на их производство.

Каковы же эти фильмы, что они предлагают молодежи, что молодежь может в них для себя почерпнуть?

Подавляющее большинство лент молодежной серии — сентиментальные мелодрамы, истории интимных отношений между юношами и девушками, фильмы о любви и спорте и, конечно, о взаимоотношениях в семье. «Уда!», «Парни играют в регби», «Любовь школьницы к молодому учителю», «Эти удивительные девушки в спортивных костюмах» — такими заголовками пестрят страницы кинопрессы. А с фотографий из фильмов на нас смотрят белозубые, самоуверенные, с налетом «американизма» красавцы и красавицы.

По-видимому, на фоне гангстерских и порнофильмов, преимущественно — американского производства, которыми наводнен кинорынок Японии, такие бездумные картины хорошо смотрятся и вносят некую успокаивающую ноту в настроения зрителей. На них охотно идет не только молодежь, но и публика постарше.



«Убийца молодости», режиссер Хасэгава Кадзухико (фото из журнала «Кинэма дзюмпо», Япония)

Коммерсантам от кино эти фильмы явно выгодны; они обходятся недорого. Гарантируют прибыль, а самое главное, достигают определенных идеологических целей — оградить, увести, отвлечь молодых от общественных конфликтов, от социальных бурь и потрясений, от активного восприятия действительности.

Наибольший же художественный интерес и общественную ценность представляют фильмы, хотя и не всегда последовательно, но все же критикующие буржуазную систему, затрагивающие острые и больные стороны жизни современной молодежи. Это картины о передовой, борющейся молодежи и фильмы о бунтарях-одиночках, разобщенных, лишенных идеалов и ясных жизненных целей, но по-своему негодующих. Один из типичных фильмов этого направления так и называется — «Убийца молодости». Поставил его молодой режиссер, выпускник Токийского университета, Хасэгава Кадзухико. Он рассказывает о юноше, не способном сознательно бороться с тупой безысходностью жизни и убийством мстящем за свою поруганную юность.

Большой общественный интерес и поддержку имела работа другого молодого режиссера — Урояма Киреро «Ворота юности». Герой картины, в детстве потерявший отца, погибшего в шахте, выбирает путь борьбы за свою судьбу, за будущее своих сверстников.

Ряд серьезных, прогрессивно настроенных японских режиссеров посвящает свое творчество той части молодежи, для которой характерны настроения гражданской активности. Это Урояма Киреро, Масинобу Деме (его фильм «Принцесса Кагуа» знаком советским зрителям), Набито Абэ (автор фильма «Вечный огонь» — о трагедии Хиросимы, о том, как эта трагедия отразилась на молодом поколении; картина была показана на Ташкентском кинофестивале стран Азии и Африки).

В их число входит и Иодзи Ямада, чей фильм «Единомышленники» — о рабочей молодежи, увлеченной и творческой, — вошел в десятку лучших картин прошлого года по анкете журнала «Кинэма дзюмпо».

Такая молодежь — надежда Японии, от нее, по словам Ямады, зависит будущее страны.

С. Леонидова

В подготовке материалов раздела «За рубежом» этого номера принимал участие корреспондент ТАСС в Улан-Баторе А. Шаповалов.

Александр Марьямов

Мишка на Севере

Всегда приятно отмечать приход в искусство трудное и своеобразное — кинодраматургию — нового талантливого пополнения. Приятно вдвойне, когда в молодом драматурге чувствуешь его собственное ощущение мира, собственный взгляд, собственный угол зрения на вещи, казалось, уже привычные.

Александр Марьямов, думаю, не случайно пришел в кинематограф. Имя его отца, А. Марьямова-старшего, хорошо известно — это имя талантливого литератора и критика, в частности, автора работ о Довженко и Пудовкине. Может быть, по наследству от отца и появилась в сыне эта привязанность к кино.

Во всяком случае, я рад представить читателям сценарий «Мишка на Севере», достоинствами которого, по-моему, являются живая наблюдательность и умение свои точные и тонкие наблюдения облечь в форму мягкого, порой ироничного лирического повествования.

А Александру Марьямову хочу пожелать хорошей кинематографической судьбы, славных и честных путей в творчестве.

Евг. Габрилович

Господи, как много света. Как нестерпимо много неоглядной его белизны — все дальше и дальше, лишь бы только хватило взгляда, зоркости.

Будто весь белый свет — это лишь белый цвет.

Бумага и вата, хлопковые, распущенные спелостью коробочки — все смешано в единую белизну. И нет ей края.

Белое небо и белые торосы — и вон там, далеко-далеко, соприкасаются они, сливаются воедино. И снова расступаются, пропуская нас. И мы, словно бы над и под: все дальше и дальше.

Самолет ли это? Парение неведомой птицы?

Почерк у меня безукоризненный. Словно титры:

«В Ленинграде (не забыть для ребят):
1. Толику — электробритва «Харьков — Эхо».
2. Юре-большому — транзистор «ВЭФ-201».
3. Юре-маленькому — кофе в зернах.
4. Пузырю — сигареты «Новость» (максимально).
5. Олегу Иванычу — шампанское (сколько довезу)».

Над белой Арктикой летит белый самолет. Мерно жужжит в звенящем безмолвии.

К материку или от него? Кто знает? Впрочем, я знаю — к материку.

Но я дремлю у иллюминатора. Белизна и монотонность убаюкали меня. И рядом, по железному настилу пола елозят кованные по углам ящики, визгливо скребутся в брюхе полярного «ИЛа» — взи-ик, вжи-ик!

И бортмеханик, свернувшись калачом, спит под огромным тулупом. И пар от его дыхания облачком висит под потолком.

Господи, как много света и снега по обе стороны моего сна!

Если б мог я белый свет
Перекрасить в белый цвет.
Чтоб на нем, как на белом листе,
Вновь построить города.
Не такие, как тогда,
А такие, чтоб всегда —
Словно черточки на белой бересте.

Белый аист на трубе
Очень нравится тебе,
Белым облаком небо плывет,
Сколько красок есть вокруг —
Это радуга на луг
Вдруг ворота для разлук
Распахнула и вдаль нас зовет.
В белый свет, в белый цвет,
Где нас не было и нет,
Где сегодня нас только лишь ждут:
Белых пятен острова,
Незнакомые слова,
И кружится голова
От прожитых секунд и минут.

Взи-ик, вжи-ик — скребутся о железный пол ящики. Посапывает бортмеханик, решивший «придавить без особого ущерба для производства минут 120». Мерно гудят моторы.

Вижу ли? Слышу ли? Бог его знает.

И когда второй пилот — рыжий, рыжий, конопатый Юра Букашкин, громоздкий, как трехстворчатый шкаф, — выползает из кабины в салон, чтобы сообщить мне какую-то гадость, я, как говорится, пребываю в мире иллюзий и грез.

Нет, он не торопится. Устраивается напротив на откидном железном сидении, закуривает. Берет со столика мою бумажку с поручениями, читает:

— Шампанского, сколько довезу, — повторяет он, улыбаясь, особо понравившиеся слова. — Вот чудак! — и хлопает меня по плечу тяжеленной своей пятерней. — Эй, парень, чего нынче показывают?

Тут только я обнаруживаю перед собой его нахальную веснушчатую физиономию и просыпаюсь.

— Где показывают? — тупо переспрашиваю я.

— Во сне, — смеется он. — В чудных сновидениях над Арктикой. Что-нибудь широкоформатное и цветное? С киножурналом?

— Цветное. Из жизни хорошо воспитанных людей и красивых женщин.

— Ну, ты даешь! — веснушки его расползаются к самым ушам. — В Ленинград, значит?

— Ага. С вами вот до Тикси дотяну, оттуда — на Амдерму и в Питер. Два месяца заслуженного отдыха...

— Ну, ну, — пилот положил наконец мою бумажку на стол, глянул хитро. — На Зеленый мыс идем. Говорили ж — не связывайся ты с нами. У нас — транзит. Сегодня здесь, а завтра — там. Закрыли Тикси.

И встал.

— Как это — закрыли?

— А вот так. Не принимает. По метеоусловиям трассы, — и двинул в конец салона, нарочно зацепив носком унты спящего бортмеханика. — Пардон, месье, извините, что потревожил...

Механик открыл глаза, пробурчал:

— Чего нужно здесь этому рыжему типу? Болтаются тут всякие, только аэроплан топчут.

И перевернулся на другой бок. Но пилот все стоял над душой.

— Кончай, Женя, моторы храпом глушить. На Зеленый мыс идем. Нет погоды.

Ушел в кабину. А мы вдвоем остались. Глядим друг на друга, и я спрашиваю у бортмеханика:

— А надолго погоды нет?

— Хрен ее знает. На Тикси нет, а вот на Зеленом мысу — есть. Это, брат, чудесная дыра — Зеленый мыс. Стоит заглянуть, если не был.

— Я в Ленинграде два года не был... Тоже хотелось бы заглянуть.

— Так мы, что? Наше дело — предупредить. Пассажирский на Столбовом ждать не захотел, а теперь вот... Да ты не паникуй, Миша, — успеешь еще в свой Ленинград. У тебя ж два месяца — вагон и маленькая тележка...

Я сижу в промерзлом салоне грузового полярного «ИЛа», пересекающего на стометровой высоте границу белого материка и белого океана, ложащегося на курс к Зеленому мысу, где, оказывается, есть погода, которой нет в Тикси, Салехарде и на Диксоне.

— И то верно — успею, — говорю я вслух самому себе.

Это в самом устье Колымы. Порт. Перевалочный пункт — с востока на запад. Якутия — Чукотка, и обратно. Большой поселок — Зеленый мыс.

Кругом, куда ни глянешь — снег. Хрусткий

и сухой. И дома — снежные холмики, и аэродром — снежная поляна с провисшим в безветрии полосатым чулком на шесте. И застойное морозное облако висит над жильем.

Скрипучая, подгнившая лежневка тротуаров. Вмерзшие в снег и лед портовые краны, ждущие весны, навигации, жизни.

И вертикальные струйки дымков над снежными крышами.

— Послушайте, Оля, — вкручиваю я максимально утепленной девушке, стоящей на крыльце портовой конторы. — У вас такое кислое выражение, будто в магазин завезли с материка дефицитные цитрусовые и вы съели килограмм прямо с цедрой.

— Очень остроумно.

— Очень, — соглашаюсь я.

— Поберегите свой юмор, тем более что Оль в нашем поселке нет.

— Неужели? Вы так похожи на мою знакомую, любительницу цитрусовых... — Нет, всетаки север обломал меня — я уже пристаю к незнакомым девушкам, кто бы мог подумать?— Михаил, — представляюсь я, галантно склоняя голову.

— Идите вы к черту, Михаил, — отвечает она светски и хлюпает носом. — Делать вам нечего.

— Нет, почему же? Я уже битый час болтаюсь по вашему распрекрасному поселку в надежде отправить телеграмму горячо любимой маме: «Задержался Зеленом мысу ковыряю носу»...

— Не смешно, — говорит она и снова хлюпает. — Шли бы вы со своими шуточками, знаете куда?

— Знаю, — говорю я, встаю на руки и, дрыгая в воздухе унтами, начинаю спускаться с лесенки, ведущей на крыльцо. Портовая контора, девушка, стоящая у входа, — все вдруг переворачивается, встает вверх тормашками.— Ноги моей здесь не будет, — произношу я с обидой в голосе.

Я заметил мимолетную улыбку на лице девушки.

— Вот чудак, — сказала она. — Откуда только такие берутся?

— Со Столбового, — ответил я, принимая нормальное положение. — Слышали про такой остров? Там обитают шесть человек, умеющих ходить на руках, шутить и работать на сорокаградусном морозе. — Я снова поднялся на крыльцо и, стукнув унтами, отрекомендовался: — Водитель вездехода Михаил Ручкин. В прошлом — ученик средней школы, рядовой Советской Армии... Холост, не имею, не привлекался.

— Вероника, — сказала она просто. — Вас такое имя устраивает?

Лед тронулся. Началась оттепель: я вижу две крохотные бороздки от слез, два ручейка на ее щеках, вижу, что она плачет, стоя здесь, на скрипучем, промерзшем насквозь крыльце портовой конторы.

— Что-нибудь случилось, Вика?

Она посмотрела на меня жалобно и протянула листок телеграфного бланка.

— Вот...

Я взял листок и не без удивления прочитал нижеследующее:

«Врагу Зуевой двадцатого прхнила Сережу Анадырь происшествие удовлетворительное веселились дрпарту нетерпимо жарим встречу Фаня».

— М-да, — текст телеграммы озадачил меня. — Чепуха какая-то, — сказал я, стараясь сохранить нотки оптимизма в голосе. — Кстати, Вероника, у вас не продается случайно славянский шкаф с тумбочкой?

— Какой еще шкаф?

— Ну этот... шпионский, — я попытался снова перейти на шутливую волну. — Ваша подруга Фаня, по-моему, посылает вам шифрованные телеграммы.

— Да нет у меня никакой Фани.

— Как это — нет?

— Ты, Вова, одно пойми — нет у нее Фани. В принципе нет! Уяснил?

Но Вова не хочет уяснять: он сидит на койке в жаркой комнатке летной ночлежки и тупо смотрит на нас — на меня и на Вику.

— Предложи даме сесть, — наконец изрекает он.

Вика расстегнула тулуп, сдвинула на затылок шерстяной платок и села.

— У нее, понимаешь, не Фаня, а Таня есть, — опять принимаюсь объяснять я. — А Фани нет.

— Ну? Чего ж не понять? Нет Фани.

— Миша, — говорит Вероника жалобно. — Пойдемте отсюда.

— То есть как это пойдемте, как пойдемте? — суечусь я. — Вова же — это... Он же радист. Его вся Арктика знает. Верно, Вова? Он вашу Фаню-Таню в момент разыщет...

Вова взял телеграмму, просмотрел ее снова, пожал плечами.

— Чего не понятно-то? Чего не понятно? Спать из-за пустяков не даете. — Стал читать: — Значит так: «Вра... Ну, в общем, Зуевой». Это вы Зуева?

— Я, — кивнула Вероника. — Я Зуева...

— Ну... «двадцатого прх... похоронила Сережу»...

Девушка вдруг ка-ак заплачет в голос — хоть святых выноси. А мы с Вовой, радистом нашего «ИЛа», сидим, как истуканы, и что делать не знаем.

— Сережу похоронила... Я же сразу поняла — Сережу похоронила... — причитает Вероника. — Как же так? Почему? Сережу... Как же?

— Да не похоронила, а «прхнила», — поправляет Вова. — Тут же сказано — «прхнила». Это ж две большие разницы, верно? И вообще, ну вас к богу в рай! Дайте поспать человеку. Не в отпуске, как некоторые...

Это он на меня намекает, и тут же, при даме, валится на подушку, по уши натягивает одеяло.

А Вероника плачет. А я полон сострадания и энергии.

— В отпуске, да? В отпуске? — бубню я, тряся Вову за плечи. — Значит, в рабочее время чужие несчастья вас не касаются? С краю, значит, хата? А я-то думал!..

— Пойдемте, Миша.

— Нет, не пойдемте! Он же радист. Он же хороший! Светлая душа, друг до гроба, добрый и чуткий. Он же... Верно, Вова?

— Уйди...

— Нет, я спрашиваю — верно, Вова? Ты же поможешь девушке?

Вова снова садится на кровати. Смотрит на нас суровым стальным взором. Говорит:

— А ну, — говорит, — выматывайте отседа в коридор. Дайте человеку одеться спокойно. — И добавляет: — На радио сходим...

Торжествуя, я подхватываю Веронику под белы ручки, веду к двери.

— Ну вот, я же говорил — Вова золотой малый. Счас мы все устроим...

— Просила, — говорит Вова. — Двадцатого просила Сережу...

Мы идем по звонко скрипящей лежневке по поселку — Вероника, Вова и я. И решаем телеграфную головоломку.

— Почему просила? — в который уже раз перечеркивает Вовины догадки девушка. — «Прхнила» вовсе не похоже на «просила»...

— Похоже. Я же радист, я знаю.

— Он знает, Вика, он радист, — соглашаюсь я. — И действительно похоже: просила Сережу Анадырь.

— Ну это же глупость, бессмыслица — просить Анадырь!

— Может, нашатырь? — продолжает фантазировать Вова. — Ведь вы же врач?

— Да...

— Вот эта Фаня или Таня попросила двадцатого у Сережи нашатырь. Все понятно.

— Зачем — нашатырь?

— Мало ли зачем? Мол, привези нашатырь, веселились, нетерпимо ждем встречу, — мне даже показалось, что я составил вполне логичный текст.

— А у вас есть нашатырь?

— Есть. Он везде есть.

— Может, и не везде.. Может, в Москве как раз и нет. Проводили Сережу и ждут нашатыря...

— Мальчики, — говорит вдруг Вероника, — ну это же глупо. Это же чушь какая-то...

— Довольно складная чушь. А мы, к сожалению, ничего другого придумать не можем — нет связи, вы же слышали. Нет, и когда дадут — неизвестно. Надо ждать.

— Четвертый день пурга качается-а над Диксаном, но ты об этом лучше-е песню рас-

спроси-и-и. Тара-ра, ра, рара, качается-а над Дикса-а-ном...

Азат Ренатович Усманов — черная дубленая доха ниже колен, валенки с галошами, ватная ушанка с мехом, скрипучая портупея, рукавицы — обрывисто и монотонно дергал педаль стартера мотоцикла «ИЖ» с коляской, пел песню и улыбался.

Трах-тах-тах — выстреливал мотоцикл и глох. Трах-тах-тах!

А мы — Вероника, Вова и я — стояли рядом и подавали глупые советы.

— Может, толкнем, а?

— Вода, может, замерзла?

— Какая вода, слушай! Какая вода? Сейчас побежит, как олень, — и тут же переходил на другую песню, со сбитым дыханием, без мелодии. — Мы поедем, мы па-амчимся на оленях утром ранни-им, — трах-тах-тах. — И отча-аянно ворвемся...

— Прогнила, — говорит доверительно Вова Вике. — У них крыша прогнила, у Сережи и у нее!

— Привила... Прививку сделала она Сереже, — встреваю я. — Двадцатого, нашатырем!

— Дураки, — смеется Вика. — Чего болтают! Азат Ренатыч, миленький, — просит она. — Может, так дойдем? Тут же рядом, два шага?

— Зачем так? Поедем, да? Помчимся!

Трах-тах-тах... тах-тах, тах-тах! Заработал, наконец. Добился-таки своего Усманов.

— Поедем, красивая, поедем, пилоты! — Усманов радостно вскарабкался верхом на мотоцикл, сел прямо и гордо. — Я же говорил — поедем!

Вова с Вероникой кое-как устроились в коляске, а я примостился за широкой милицейской спиной, обхватив ее руками, чувствуя кобуру пистолета.

Трах-тах-тах — поехали.

Поселок Зеленый мыс — одна улица: от порта в никуда. В тундру, к распадкам сопок. Домов пятьдесят, не больше. Школа, конечно, поселковый совет. И клуб. И милиция при клубе. А мы во-он куда едем — где портовые краны стынут, где порт и контора. К радистам.

— Говоришь, радиограмма? Так говоришь? — спрашивал на ходу милиционер. — Ни хрена понять не можешь, говоришь? В каждой строчке только то-о-очки, — снова запел он, — догадайса-а, мол, сама! — И добавил решительно: — Разберемся!

— А кто это такой, Сережа? — спрашиваю я нарочно, чтобы Вову уесть — а то он слишком уж тесно к Вике прижался. — Что это за тип такой, привитый нашатырем?

— Он же со мной учился, — отвечает Вика. — Его сюда распределили... Хороший парень.

— А я? — рвется на абордаж Вова. — Я тоже хороший. Все мы хорошие люди... Верно, товарищ милиционер?

— Вэрно, вэрно! — смеется Усманов, руля к радистам.

Естественно, контора наглухо заперта. Мы же говорили. Опять дергаемся на крыльце. А Азат Ренатыч обошел дом с тылу, стукнул три раза в окошко, потом еще два и кричит:

— Открывай, Ванька Мохов! Слышь? Советская власть пришла!

А когда на крыльцо к нам поднялся, и впрямь засовы загремели по ту сторону двери, отворилась она, и мы увидели радиста Мохова — в коричневом свитере, в унтах, с одеялом, наброшенным на плечи.

— Здорово, Ваня! — сказал Вова.

— Здравствуй, Вова — Новый год, — ответил Ваня, пропуская нас в помещение. — Связи нет, зря намыливаешься... Спать не даете.

Мы сидим с Вероникой у стенки. А они — Ваня Мохов в одеяле, Вова и милиционер Усманов — склонились у стола, где рация, где амбарные книги журналов, наушники и прочая дребедень. Совещаются.

Ну прямо как Василий Иванович Чапаев с Петькой и Жихаревым — руками машут, толкаются, только картошки для наглядности нет, а так — очень даже похоже.

— Вика, — говорю я, — ну на кой ляд занесло вас сюда? Не женское это дело, север. Вам бы по Невскому в макси-юбке шастать, асфальт подметать, а вы — «Шартрез» с борщом хлебаете...

— Я еще работаю, Миша, представьте себе.

— Представляю. Крыс с пароходов гоняете. Эпидемию на Северном морском пути караулите... Морячкам в задницы пенициллин колете...

— Бывает, что и колю.

— Какой, к чертям собачьим, нашатырь!? — возмущается Ваня Мохов. — Не мог я Анадырь с нашатырем спутать!

— Не скучно? — спрашиваю я. — Танцы-шманцы не снятся?

— У вас какой-то дурацкий жаргон, будто вы не в своей тарелке сидите, стесняетесь очень и себя заводите... Не надо, Миша.

Это она верно заметила — так оно и есть. Суечусь я в женском обществе, не привык еще к нему.

— Не буду, — говорю я. — И глупые вопросы задавать не буду и вообще...

— Вообще-то в навигацию здесь весело. И работы хватает, и людей много. И лимоны привозят. Я ведь тоже люблю цитрусовые...

— Понимаю, понимаю, понимаю, — тычет пальцем в листок милиционер Усманов. — Вот здесь понять не могу!

— Вы какой институт кончали, Вика?

— Второй медицинский... Меня в Москве хотели оставить, а я... Не одна я сюда поехала.

— А он? — спросил я глупо.

— Сбежал через пару месяцев в теплые края...

— А она?

— Кто — она?

— Ну вы...

— Как видите, осталась. И не жалею, — Вика посмотрела на меня вроде бы даже с вызовом. — Работаю. Вот думала, Сережа прилетит...

— Прилетит, — киваю я. — Если ждете, непременно прилетит. Наладите личную жизнь...

— Чудак, — смеется Вероника. — Вот чудак-человек! Сережка, он ведь совсем... он...

— Точно, Ваня! — провозглашает Усманов.— Все точно. Теперь понимаю, все понимаю! Слушай, красавица.

Он отошел от стола с листком телеграммы в руках. Стал ходить по комнате взад-вперед, мысленно повторяя про себя текст, шевеля губами. Наконец начал читать:

— «Врачу Зуевой»... Точно? Конечно — точно: врач Зуева — это ты! «Врачу Зуевой двадцатого проводила Сережу в Анадырь...» Понимаешь? Сережу в Анадырь она проводила! Двадцатого! «Путешествие». Понимаешь? «Путешествие удивительное!» Удивительное у него путешествие в Анадырь! «Веселились до упаду!» Вот молодцы — до упаду веселились! «С нетерпением ждем встречи, Фаня!»

— Не Фаня, а Таня, — поправил Вова.

— «С нетерпением ждем встречи, Таня!» — повторил Усманов и весело поглядел на нас с Вероникой. И Ваня Мохов с Вовой тоже улыбались.

И Вероника стала смеяться.

— Ну, конечно, ну, конечно! — обрадовалась она. — Все так и должно было быть: Сережу проводили двадцатого рейсом на Анадырь, и теперь он сидит где-нибудь на трассе, ждет погоды. А я-то напридумывала...

Вероника вскочила со стула, подбежала к Усманову и поцеловала его в небритую щеку.

У нашего «ИЛа» совсем несчастный, продрогший насквозь вид. Сиротские чехлы на моторах. На аэродромной поляне он кажется таким одиноким, аж сердце щемит.

Дали вылет, и вот теперь мы топчемся на снегу у крыла.

Юра Букашкин, рыжий пес, подходит к бортмеханику так важно, будто он командир и ему больше всех надо.

— Как аэроплан? — спрашивает.

— В порядке.

— Сколько заправил?

— Под завязку.

Юра подкатывает стремянку под правый мотор. Открывает капот.

— Как маслишко?

— В норме.

— Пробки на маслобаках законтрил?

— Да законтрил, законтрил, — отмахивается бортмеханик Женя. — Чего ты из меня идиота делаешь?

— А разве ж нельзя? — так же серьезно произносит Юра со стремянки.

Тут, слава богу, командир пришел, веселый Толик Журавлев.

— По коням! — говорит. И первый полез в самолет. Мы за ним. Я только как пассажир задержался, Вову вперед себя пропустил, а сам — к Веронике.

— Ну вот — последнее прости.

— Счастливо, Миша. Залетайте на огонек. Не попадите в Ленинграде под трамвай...

— А вы, а вы... — ужасно мне хочется сострить напоследок, так сказать, провести концовку, тем более что Вова уже в аэроплане. — Цитрусовыми не очень увлекайтесь, и вообще...

— Что — вообще?

— Не забывайте. Очень, — говорю, — хочется телеграммы получать. Чтоб ждали хочется, волновались... Завидую я людям, отправляющим телеграммы; сидит он сейчас где-нибудь, ждет погоду, а вы здесь...

— А я вас провожаю.

Вика смеется. И я тоже.

— А он — ждет!

Стоим возле грузового полярного «ИЛа», видим, как Вова из-за плексигласа нам кулаком грозит, и еще пуще смеемся.

— А он — ждет! — повторяю я.

— А я — вас провожаю...

И уже в самолете, у открытого люка, когда моторы начали шуметь, слышу, а может, вижу только, как кричит мне Вика, машет рукой и кричит. А разобрать слова нет никакой возможности.

— Лайте возле Ленинграда утруждать! — что-то в этом роде.

Почерк у меня безукоризненный: «Лайте возле Ленинграда утруждать». Написал, гляжу в бумажку.

— Жень! — зову бортмеханика, который варит на плитке борщ с мясом. — Погляди, чего это она мне крикнула...

Он подошел, взглянул на листок.

— Ну, ну, — говорит как-то уклончиво и дует на ложку, чтобы не обжечься, пробуя.

— Что — ну, ну? Не понимаешь — молчи. Я ей, может, из Амдермы тоже телеграмму отправлю. Верно?

— Отправляй... Только когда это мы еще будем в Амдерме...

— Братцы! — говорю я, появляясь в пилотской кабине. — Что же это вы делаете, черти окаянные?

— Ты чего, Миша? — невинными глазами смотрит на меня рыжий Юра Букашкин.

— А того, что отпуск у меня. Сорок восемь рабочих дней... С вами мне его, что ли, проводить? Я, может, дома два года не был.

— Нам, Миш, на Шмидта надо заскочить, — говорит штурман Пал Палыч.

— Заскочить! На Зеленый мыс заскочили? Заскочили — трое суток как не было. Теперь, значит...

Командир Толик Журавлев ко мне обернулся.

— Мы ж по курсу идем, — говорит. — А в полярном деле закон — дают попутный груз, бери. Может, не скоро кто из нашего брата сюда выберется...

— Дали?

— Куда денешься? Полторы сотни силков. Соболь по ним скучает. — Толик смерил меня взглядом, качнул головой. — Зря ты с нами связался. Мы — что? Извозчики мы. Вот ведь, со Столбового твоего на Тикси должны были идти, а теперь — пес его знает, когда туда попадем. А у тебя верно, отпуск. Мой тебе совет — жди на Шмидта пассажирский.

— Шмидта — это где же?

— Верст триста в сторону...

Вова наушники сдвинул, глядит на меня, улыбаясь. Я — к нему.

— Кстати, товарищ радист, мне тут передали кое-что... Просьба расшифровать.

И кладу перед ним листок.

Он читает, вертится на своем кресле, а понять вроде опять ничего не может. Наконец говорит:

— Иди ты к черту со своими ребусами. Передай адресату, пусть себе лает возле Ленинграда.

Тогда я посмотрел в честные Вовины глаза, взял листок и говорю снисходительно, так, чтобы все слышали:

— Адресат, между прочим, я и есть. А от-

правитель вам, Вова, известен. И написано здесь вот что: «Прилетайте», написано, «после Ленинграда, буду ждать». Усек, кого ждать будут?

На мысе Шмидта светит солнце. Снег искрится, и жилья вокруг вроде бы никакого нет. Вон палка воткнута, вон несколько бочек из-под бензина. И все.

Сели. Пустили облако снежной пыли, побежали по беспредельному полю. Остановились.

А когда стали выбираться из самолета, вижу, что встречают нас: несколько собачьих упряжек, а на них старики и дети.

— Здравствуй, Муйко! Здравствуй, Воку! Здравствуй, Григорий!— говорит Толик Журавлев, пожимая руки одетых в малицы охотников.— Как соболь?

— Здравствуй, здравствуй!— галдят они тонкими бабьими голосами.— Толя, здравствуй! Водка есть?

— Нет водки,— отвечает Юра Букашкин.— Силки есть, капканы. Соболя надо добывать...

— Соболя, однако, мало. Дела мало. Ушел, однако...

— Куда же это он ушел, Воку?— спрашивает Толик.

— Тундра большой, тайга большой. Ушел, однако.

— А я-то думал шкурку у вас получить, привез кое-чего,— деланно сокрушается штурман Пал Палыч.— Нет, значит, соболя?

— Зачем — нет? Найдем, однако. Давай водку, найдем соболь,— засуетился у нарт старик Муйко.— Ты, Палыч, хитрый, а я совсем, однако, нехитрый...

— От, прохиндеи,— смеется Вова.— От, арапы! Ну, ты гляди, Мишка!

Я гляжу на собачьи упряжки, на остывающих после долгого бега псов — они повалились здесь же, у нарт: от густой шерсти валит пар. И даже переругиваются они как-то лениво, вполголоса. Устали.

— Как Аким, жив ли?— спрашивает Толик.

— Живет, живет,— закивали охотники.— Не помер, однако. В балке сидит...

— Ты вот что, Воку: пока мы разгружаться-загружаться будем, сгонял бы к нему, посылочку передал,— Толик взбежал по лесенке в самолет и сразу же появился обратно.— Может, и ты, Миш? Давай, двигай до деда Акима. Прокатись на собачках. А? Вот сверточек ему передай, обещал я...

Сижу я на нартах, гляжу, как Воку, старый черт, собак погоняет. Полдороги рядом бежит, нарты толкает, кричит, языком цокает. Вожак — вправо, влево, каждое его слово понимает, упряжкой руководит.

Дорога ровная, хорошая, хоть и нет ее вовсе. Солнце светит. Снежные заструги будто в ореоле — сияют, искрятся. Мне тепло — Воку на меня малицу напялил, торбоза. Один нос торчит да глаза.

— Далеко еще, Воку?

— Близко, совсем близко,— смеется тот, ударяя бичом заднего.— Сейчас как реке конец будет, так, однако, и приедем.

— Какой реке?

— По реке едем. По реке — быстро. В балок Акима — быстро.

Бежит рядом Воку, подхлестывает заднего пса, покрикивает. Хрипят в алыках собаки, пыхтят, как паровозы. А кругом — снег. Ничего, кроме снега и солнца.

Странный человек дед Аким. Вошли, а он сидит у приемника, слушает концерт по заявкам, подпевает, руки потирает от удовольствия. На нем бакари выше колен, линялый свитер и меховой нагрудник.

Акимовский бало́к просторен. Под потолком, для красоты, консервные банки укреплены. На стене плакат — «Браконьер — враг природы». Шкура на полу. И вообще, всякой ерунды много. А главное — несколько томов Большой советской энциклопедии на столе.

— Здрасьте,— говорю я с порога.

Аким кивнул, сделал мне знак рукой, чтоб подождал чуть: несравненный Сергей Захаров допевал в это время песню Ю. Гуляева на слова Р. Рождественского.

«За шепот и за крик, за вечность и за миг,— пел он,— за все тебя благодарю-ю!»

— Хорошая песня,— сказал дед Аким, едва она отзвучала.— Слова, однако, красивые...

— Толя Журавлев, летчик, вам просил передать, — протягиваю я Акиму сверток. — Говорит, обещал...

— Толя — знаю. Не забыл, однако,— дед Аким бережно развернул бумагу и достал очки. Надел их.— Вот ведь, не обманул Толя. Однако, прислал очки...

— Или глазами слабнешь, Аким?— спросил удивленный Воку.

— Соболя, однако, бью — не тебе пример. А в науке без очков нельзя...

— Подходят они вам?— вежливо поинтересовался я.

— Подходят, совсем подходят,— широко улыбается Аким.— Чай будем пить, разговаривать будем, песни споем...

— Вот это называется — анкер,— бубню я себе под нос.— Тут, значит пружина... Здесь — маятник...

На столе передо мной лежат стенные акимовские часы, разобранные на составные части. С отверткой в руках я мухлюю над механизмом.

— Пружина,— кивает дед Аким, прихлебывая чай,— обязательно пружина.

— Счас мы их наладим... Разберемся и наладим.

— Ты разберись, Миша. Однако, какой уж месяц стоят.

Воку сидит в уголке, пыхтит трубкой. Молчит, посмеивается.

— Ты ученым, наверно, работаешь, да?— спрашивает меня дед Аким.

— Какой я ученый,— смущаюсь я.— Тут у вас, на севере... Вездеход вожу.

— А-а,— кивает Аким.— Техника, однако.

Ну умора! Чего только не вытворяет у наших ног медвежонок — совсем маленький, совсем ручной: и прыгает, и на задние лапы встает, и обнимает деда Акима за ноги, и в снегу катается, весело так христарадничая, выпрашивая у хозяина кусочек сахара.

— Бери Дэвиса, бери,— говорит Аким.— Бери зверя. Умный, однако. Молодой, а умный...

— Да не могу я, дед Аким. Понимаешь, не могу! Куда я его в Ленинграде-то дену? Вот приеду снова, чаю тебе привезу...

— Индийского, Миша, индийского вези,— кивает, улыбаясь, Аким.— Много-много вези...

— А за шкуру — спасибо. Очень хорошая шкура...

— Ты останься маленько,— уговаривает меня Аким.— На соболя пойдем, на россомаху пойдем... Часы теперь есть, время есть!

— Да нет у меня времени. Погода ведь, самолет... И так я у тебя засиделся. Ну, прощай! Век не забуду.

— Не забуду, не забуду,— повторяет за мной Аким.

А я уже снова сижу на нартах. И снова Воку бежит рядом, подталкивает их, помогая собакам, покрикивает.

Едем. А дед Аким стоит у балкá — в бакарях, в накинутой поверх свитера парке. И у ног его весело резвится медвежонок Дэвис.

— Цюдак Аким, совсем цюдак,— говорит Воку, примащиваясь на нартах рядом со мной.— Старый-старый, совсем старый, однако...

Он поднимает карабин и бьет из него в воздух. Испуганные выстрелом собаки прибавляют шагу — мы мчим по реке, которую не видно под снегом. И все вокруг белым-бело.

— Та шо вы до меня прычыпились? Шо значит — не может быть? Я ж вам толкую — велели ждать. Придут они за вами завтра...

Сидя у печки-буржуйки, круглолицый дядька — единственный аэродромный служитель на мысе Шмидта — тщетно пытается растолковать мне создавшуюся ситуацию.

— Как же это они меня не дождались?— все еще не понимаю я.

— Так не можно было ждать. По радио их запросили...

— А не в Тикси они пошли?

— Тю! Хиба ж Тикси открыт? Они до Бегичева. Рядом тут. А вас, значит, ждать просили. Передай, говорят, чтоб ждал.

Дверь в коптерку отворилась, и в клубах морозного пара появилась какая-то непонятная фигура. Я даже не сразу разобрал, мужчина это или женщина.

— Товарищ Ручкин?— услышал я свою фамилию.

— Да. Я Ручкин.

— Очень приятно, Чистова,— все-таки это была женщина: в малице и пимах.— Нина Васильевна. Учительница местной школы.

Она протянула мне руку, и я пожал ее.

— Здравствуйте,— сказал я.

— Дети вас ждут,— сообщила учительница.— Я за вами...

— За мной? Какие дети?

— Товарищ Букашкин пообещал, что вы выступите перед нашими учениками...

— Во, во, Нина Васильевна, забирай своего пассажира,— обрадовался аэродромник.

— Да я же... Да я же...

— К нам из Ленинграда редко кто попадает,— Нина Васильевна виновато улыбнулась.— Сами понимаете, как вам ребята обрадуются. Очень вас просим...

— Громче, ребята, громче,— командовала Нина Васильевна Чистова, стоя рядом со мной на небольшом возвышении, заменявшем сцену в школьном зале.— Попросите еще товарища Ручкина.

— Просим! Просим!— загалдели ребята, которых набилось в зал около сотни, наверно: все лавки были заняты. Шум и гвалт стояли невообразимые.

Я поднял руку, успокаивая малышей.

— Хорошо, хорошо,— сказал я,— сейчас мы что-нибудь придумаем.— Я обернулся к стене, где на доске были написаны слова песни: «Я играю на гармошке, у прохожих на виду, к сожаленью, день рожденья только раз в году».— Вот, песню мы с вами выучили?

— Выучили!— закричали из зала.

— Хорошая песня? Будете ее петь?

— Будем! Хорошая!— ответил хор голосов.

— Может, мы ее еще споем, а?— попытался вывернуться я.

Мальчик в третьем ряду поднял руку.

— Что у тебя, Егор?— спросила учительница.

— Теперь фокусы давайте,— потребовал Егор, поднимаясь.

— Фокусы! Фокусы!— подхватил зал.

— Покажите им какой-нибудь фокус,— шепнула мне Нина Васильевна.— Пожалуйста.

— Г-м,— откашлялся я.— Я, конечно, умею показывать фокусы. Но для этого мне нужна специальная аппаратура и ассистенты. А их здесь нет.

Я врал, вспоминая рассказ известного иллюзиониста.

— Мы в кино глядели, как одну тетю пополам распилили в цирке,— крикнул кто-то.

— Я же вам и говорю: для того, чтобы показывать такие фокусы, нужна аппаратура. И тетя тоже нужна специальная,— покраснел я.

Зал на какое-то мгновение притих. А потом вдруг из заднего ряда послышался звонкий мальчишеский голос:

— А вы Томку Рожнову распилите, из третьего «А». Она ябеда!

— Светку!

— Галку Панкратову!

— Любку!

Что тут началось! Ребята имена выкрикивают, девочки визжат. Кто-то, я вижу, плачет. Кто-то к выходу пробирается. Паника и неразбериха. Учительница растерялась: стоит рядом, повторяет только:

— Дети, дети, успокойтесь...

— Тише!— крикнул я и поднял руку.— Тише! Пилить я никого не буду. Я вам сейчас смешной фокус покажу...— Я чуть поддернул рукава пиджака и, растопырив ладони, показал их залу.— Видите? В руках у меня ничего нет...

— А в рукаве?— ехидно спросил кто-то.

На летном поле наш «ИЛ», «семь-восемь-семь» снова готовится к вылету.

Женя Базанов, бортмеханик, стоит на стремянке, копошась под капотом левого мотора.

— Ну что, долго будем резину тянуть?— высунувшись из входного люка, спрашивает незнакомый мужчина в капитанской форме.— Пора отчаливать.

— Так моторы ж надо проверить,— отвечает Пал Палыч.— Проверим и полетим...

Внизу, у лесенки — Толик Журавлев, Вова, Юра Букашкин и Пал Палыч окружили местного аэродромного начальника-украинца.

— Та я ж его с утра в поселке бачив,— говорит тот.— Он с детишками футбол гонял... Может, в школе он?

— Ты ему так передай,— Толик смотрит на

Пал Палыча, будто ища в нем поддержку.— Не могли мы его взять. Ледовая разведка, сам понимаешь. Нельзя посторонних...

— Да сказал я ему. Еще вчера сказал,— машет рукой расстроенный Вова. — Проведем караван, говорю, потом заберем тебя на Тикси.

— А он?— спрашивает Букашкин.

— Отпуск, говорит, денечки золотые тают... А!.. — Вова махнул рукой. — Жаль мне Мишку.

Женя захлопнул наконец капот, слез со стремянки, откатил ее в сторону.

— Порядок,— сказал он Журавлеву, дыша на замерзшие пальцы.

Притоптав окурок, командир решительно пошел к самолету. Ни слова не говоря, исчез в кабине.

— Какой же это, к чертям собачьим, порядок?— возмущается капитан-наставник, сидящий на откидном стульчике перед иллюминатором, разложивший перед собой карты, карандаши и линейки.— Вторые сутки над океаном болтаемся, а ты нас бурдой какой-то кормишь.

— Во, во, Сан Саныч,— поддержал его один из гидрологов, бородатый парень, устроившийся у специального выпуклого иллюминатора. — Тут не то что караван сквозь льды провести, самим бы до материка дотянуть.

— Да что же, я вам разносолы готовить должен?— бурчит Женя Базанов.— Не повар ведь. Что умею, то и делаю...

— Плохо умеешь, — заметил второй гидролог, разворачивая на столике очередную карту. — С таким питанием язву нажить можно.

— Сам бы и готовил,— огрызнулся Женя.— Учить каждый мастер.

— А ледоколу карту составлять ты, что ли, за меня будешь?

В заднем конце салона, в самом хвосте, громыхнул и скатился на пол ящик. Затем еще один. Капитан-наставник встал и пошел в хвост, ворча:

— Грузы швартовать не умеют, пилоты!

За ящиками, завернувшись в медвежью шкуру, так что видно было лишь одно лицо, сидел я. Сонный, мало что соображающий смотрел я на незнакомого человека в морской форме. Тот тоже растерялся.

— Извините,— сказал я тихо.

Капитан еще пару секунд смотрел на меня молча, потом произнес:

— Что-то я у нас на севере зайцев не встречал. Медведи, верно, попадаются, а вот зайцы...

Тут гидрологи подошли, смеются.

— И точно, медведь!— подхватывает другой.

— А вы-то, кто будете,— обиженно спрашиваю я.— Вам-то какое дело? Заяц, медведь... Я в этом аэроплане целую неделю летаю, а вы...

— О, да это ж Мишка!— обрадовался Женя Базанов.— Откуда ты взялся?

— Откуда, откуда! Оттуда, где вы меня бросить хотели, оттуда и взялся.

Я встал и, волоча за собой шкуру, пошел к середине салона.

— По какому праву пассажир в самолете?— строго спрашивает капитан-наставник.— Вы что, инструкции не знаете? Это ж ледовая разведка! Во время нее чтоб никаких посторонних, а тут...

— Да вы не пугайте его, товарищ капитан,— вступился за меня Женя.— Наш он. Свой... Брат-вертолетчик.

— Брат ли, сват ли — мое дело маленькое. Посторонних быть не должно. Ссажу его на Челюскине, и все тут!

Тут Юра Букашкин с Вовой из кабины появляются. Увидели меня и — давай обнимать.

— Ах ты, черт хитрый!— говорит Юра.— Ну и хитрован же ты питерский!

— Я же тебя все утро искал,— хлопает меня по плечу Вова.— Волновались ведь... Расстроились даже. Товарищ капитан, мы его до Певека подбросим — и все тут. А?

— Да какого еще Певека? До какого Певека?— обалдело шепчу я.

— Ну, вот я и говорю — до Певека,— повторяет Вова и подмигивает мне.— А он нам обед сварганит, первый сорт. Верно, Миша?

Сколько она длится, ледовая разведка? Не знаю. Час, два, три? Больше, конечно, больше.

Наш «ИЛ» кружит над пароходными дымками, уходит от них к горизонту и за него, возвращается снова.

Палубы ледокола безлюдны — словно вымерзли все. Только труба дымит.

Один из гидрологов чуть ли не весь втиснулся в стеклянный флюс иллюминатора, колдует там у какого-то прибора.

— «Арктика», «Арктика»,— устало повторяет радист Вова.

— Эй, на «людовике»! Эй, на «людовике»!— отвечает ему радист с ледокола.— Слышу вас. Карта не готова? Шевелитесь, черти!

А мы, что, не шевелимся?

— Женя, глянь, что там у штурмана?— просит капитан-наставник.

— Вова, успокой морячков — тропка проклевывается,— передает гидролог, тот что с бородой.

— Циркуль, циркуль передай, — требует второй.

А тут еще белые медведи — мамаша с младенцем. Вон они, ковыляют по льду. Юра Букашкин — штурвал влево от себя: нырнули чуть не до самых торосов, прогремели над головами зверей. Малыш припустил с испугу, катится колобком. А мать встала на задние лапы, голову запрокинула и с такой злостью на нас посмотрела, с такой обидой! И орет, ругается — видно, да не слышно.

Это, конечно, хулиганство в воздухе.

Мы опять вверх подпрыгнули, развернулись, легли на курс.

— Эй, на «людовике»! — скрипит голос радиста.

Я колдую у электроплиты над дымящейся кастрюлей. Я соорудил себе поварской колпак и повязал фартук из какого-то чехла.

Я варю борщ, настоящий украинский борщ. Впервые в жизни.

— У вас случайно нет лаврового листа? — спрашиваю я у капитана-наставника, осторожно трогая его за плечо.

— Что, что? — не может понять он.

— Я говорю — лаврового листа у вас нет? Очень бы неплохо в борщ...

— Да иди ты! — отмахивается тот.

Вот он, прямо под нами, ледокол «Арктика».

Мы ложимся в крутой вираж: и льды и атомоход становятся вдруг чуть ли не вертикально, закрывают горизонт. Потом в иллюминаторах все исчезает — лишь белизна снега и неба. Самолет выравнивается, идет по касательной, прямо на дымящий внизу ледокол «Арктика», все ниже и ниже.

— Ну что, Михаил, даешь добро морячкам? — спрашивает капитан-наставник устало. — Валяй, расписывайся, ты ведь тоже... борщом нас кормил. Без твоего борща мы бы еще не скоро управились...

— Может, возьмем его, Сан Саныч, коком? — подначивает один из гидрологов.

Я смотрю на карту ледовой обстановки, лежащую на столике: она вся испещрена жирными и тонкими змейками маршрутов, расчетами и рекомендациями, указаниями прогнозов и галсов.

Я снимаю свой дурацкий поварской колпак, беру ручку и расписываюсь на карте — в самом низу, в уголке.

— А в борще, между прочим, сала и чесноку не хватало, — говорю. — Вот мама у меня готовит...

Бортмеханик Женя Базанов раскручивает пенал вымпела, вместе с капитаном аккуратно вкладывает в него карту. Завинчивает крышку. Получается обыкновенный цилиндр с небольшим грузиком на веревке.

Вот я уже валяюсь на пузе возле открытого в полу крохотного люка. В лицо мне упруго бьет морозный ветер, я ничего не вижу; рука моя в варежке с зажатым в ней вымпелом просунута вниз. Вот сейчас, еще чуть-чуть, и...

— Давай! — слышу я команду капитана-наставника, и в то же мгновение разжимаю пальцы — вымпел уносится вниз. Я успеваю заметить под собой безлюдные палубы ледокола. Совсем близко, у самого носа. Метрах в тридцати.

Самолет резко уходит вверх, ревя моторами.

— «Людовик»! «Людовик»! — раздается в наушниках голос корабельного радиста. — Все о'кэй! Спасибо за помощь! Меняем курс. До встречи в Певеке.

Попал!

Ну вот я и в Певеке. У черта на рогах. Занесло за тридевять земель, а как выбраться и когда, кто знает?

В аэродромном зале, на стене, табличка: «Зал ожидания».

Я Юрку-рыжего в бок толкаю.

— Гляди, — говорю, — никак цивилизация начинается?

А он сразу:

— Это, Миш, знаешь как расшифровывается? Сиди, мол, у моря, жди погоду! Точно — про нас!

Едва мы до дверей дошли, как прямо ко мне, человеку на вид городскому (вот что значит — отпускник!), бежит невысокий плотный дядя. И — с места в карьер:

—Как «Арктика»? — спрашивает. — Долго будете мурыжить, мать вашу так? Вы же нас без ножа режете... Стройка, ударная всесоюзная, из-за вас стоит! Грузы нужны, позарез нужны!

— Пройдут ваши грузы, — отвечаю я солидно, будто мне больше всех надо. — Теперь пройдут.

— Что значит пройдут? — не унимается тот. — Да вы понимаете, какое дело подрываете? Вся страна ждет! А вы... а вы...

— Что я? Трудная ледовая обстановка, — бубню я зачем-то. — Сделали все, что могли...

Ребята наши. летчики, чуть со смеху не валятся. И гидрологи с капитаном-наставником — тоже.

— Все? Нам навигация нужна, а не эти... обещания ваши! Мы дело делаем. Государственное! У нас каждый час на счету, можете вы это понять?

— Чего вы на меня орете?

— Я не ору, молодой человек. Я требую! Нет, вы только поглядите, поглядите, — еще сильнее закипятился дядя. — Как только таких на север пускают? — И добавил официально: — В общем так — за «Арктику», за проход грузов вы мне головой ответите!

— Да не знаю я ничего про ваши грузы. Не в курсе! Привязались со своими грузами!

— Не мои это грузы... Наши! Нельзя без них. Никак нельзя!

— Я же сказал — прошла «Арктика».

— Когда сказал? Ничего ты не говорил...

— Дня через три здесь будет. А вы сразу...

— Нет, точно будет? — дядя просиял. — Идет, говоришь? Вот спасибо! Ай, молодцы! От всех нас, от всего Певека... от всей Певеции нашей! Чего ж мы стоим-то? — Он вдруг подхватил меня под руку, повлек к выходу. — В машину, в машину! В управление поедем. Бригадиров соберем, прорабов. Сам расскажешь. Выручил, брат, сам не знаешь, как выручил! Будет жить стройка!

— Да я же... Да как же, — верчу я башкой в поисках поддержки, но ребят, словно ветром сдуло, даже капитан-наставник, гляжу, вместе с Пал Палычем в буфете прохлаждаются. Только Юра Букашкин рядом.

— Поезжайте, поезжайте, товарищ Ручкин, — говорит он, а сам еле смех сдерживает, аж веснушки дрожат. — Расскажите товарищам, как и что. Дело-то государственное.

На стене в управлении висит огромная крупномасштабная карта Северного морского пути. И вот, представляете, я, словно учитель географии, стою у этой карты с карандашом, показываю и рассказываю.

— Вот здесь сейчас «Арктика», — говорю. — Вот тут. Обстановка трудная, льды мощные, сплоченные... Пришлось изрядно потрудиться, прежде чем нащупали коридор...

В комнате шумно и накурено. Человек двадцать, наверное, собралось, все на меня глазеют.

— Медленно, черти, ползут. Ой, и медленно! — говорит здоровенный бородач. И досадливо качает головой.

— Так ведь ледовая обстановка трудная, сами понимаете, — повторяю я. — Как могут. Хорошо еще, что «Арктика»...

— «Арктика», «Арктика»! Если уж ты ледокол, то как нож в масле должен переть. У нас вон тоже Арктика. Тоже обстановочка, не приведи господь! А ведь вкалываем! Аж жарко!

— Тебе, Федор, лишь бы ворчать: мы, мол, молодцы, а они... А они дорогу к нам сквозь льды тянут. Понял? — Это дед какой-то в дубленом тулупе, папиросу мнет. — Скажи спасибо, что тянут.

— Резину тянут, — не унимается Федор.

— Зачем же — резину? — мне обидно стало за морячков. — Зря вы так. Они, может быть, больше вашего...

— Ладно, ладно, — принялся нас примирять кто-то. — Чего делить — больше, меньше... Идут — и точка. Через три дня здесь будут, так?

— Так, — отвечаю. — Как пить дать — будут.

Я иду по Певеку вместе с тем самым дедом, который настырного бородача Федора в управлении окорачивал. С бригадиром бетонщиков Степаном Ионычем.

— Ты, Михаил, даже не представляешь, что это такое мы здесь затеяли! — рассказывает он. — Что за штуковина это такая будет — атомная станция. Весь север преобразим, елки-палки! Арктику в Армению переделаем. Понял?

— Зачем же в Армению, Степан Ионыч? — смеюсь я. — Может, в Грузию?

— Можно и в Грузию. Льды растопим, сады разведем — курорт, да и только. У нас, знаешь, какая природа? Что тебе Швейцария...

— Только швейцаров нет, — смеюсь я опять.

— Да на кой ляд они нам, эти швейцары? — всерьез заводится дед. — Ты глянь, вон туда глянь, — он показывает вверх, где в переплетении стальных конструкций едва различимы фигурки верхолазов. — Альпы. Альпы и есть!

Так, вот, значит, как выглядит все это вблизи: огромные котлованы, экскаваторы, вереницы тридцатитонных БелАЗов, шум и грохот, километровые стальные фермы, покрытые матовой изморозью, скрежет бульдозеров, гудки электровозов.

И удивительная бледная голубизна неба, когда солнце висит над горизонтом, цепляется за редкие облачка, пробиваясь розовыми язычками, розовой дымкой сквозь морозную ясность воздуха.

— А здесь что будет? — спрашиваю я.

— Тут, значит, реактор. Вон там — машинный зал. А это, — Степан Ионыч толкнул меня в бок, указал на дальнюю сопку, — это, Михаил, город будет. На тыщи жителей! Понял?

За вагонетками, груженными породой, множество строительных кранов. Заводские трубы дымят.

— А это что?

— Бетонный завод. Третий год как пустили. А там вон — Дворец культуры грохаем...

— А это как называется?

— А это называется, — сели, поели и, так сказать, приняли горизонтальное положение. — Юра Букашкин рухнул на железную койку в летной гостинице, блаженно потянулся. Позвал:

— Пал Палыч!

— А? — ответил штурман, который тоже лежал поверх одеяла.

— Снимай портки на ночь! — гоготнул Юра.

— О, — досадливо буркнул Пал Палыч, — доволен. И не надоело? Придумал бы что посмешнее.

А я смеюсь. Мне смешно. Юра приподнялся на локте, спрашивает:

— Ну что? Провели совещание, товарищ Ручкин? Дали ЦУ? Вдохновили на трудовые подвиги?

— Вы все тоже хороши — разбежались, как крысы, — начинаю оправдываться я. — А мне отдуваться? Поставили человека в дурацкое положение.

— Ничего, тебе не вредно, — отзывается Толик Журавлев со своей койки. — Стройку поглядел, себя показал. Ты ж теперь по Певеку первым человеком ходить будешь, верно, Вова?

— Факт. Спаситель всесоюзной стройки Михаил Ручкин. Звучит!

— Да идите вы, — закипаю я всерьез. — Связался с вами на свою голову...

— Это точно, — опять подает голос Вова. — Теперь мы, Миша, одной веревочкой связаны. Без нас — никуда. Наплевал бы ты на Ленинград, да и переходил к нам в полярную авиацию, а?

— Для балласту, — подначивает Юра Букашкин. — Вместо песка.

Тут я хватаю подушку и запускаю ею через всю нашу комнату, в которой двенадцать коек, двенадцать тумбочек, два графина с желтой водой и вешалка у двери.

— Получай, рыжий черт! — кричу я.

Но подушка перелетает через Юрину койку

и плюхается на соседнюю, где уже спит кто-то. Вся наша воздушная братия хохочет.

— Дай ему, Мишка! — кричит Вова.

И тут я вижу, что с той самой койки поднимается заспанная похмельная голова огромного мужчины. И сам он, вижу, садится — в фиолетовой майке, в сатиновых «семейных» трусах. Бицепсы — во!

— Извините, — говорю я чуть слышно. — Простите, что побеспокоил. Я не нарочно...

— Чего? — смотрит он на меня, понять ничего не может. — Вы, ребята, откуда сами будете? — спрашивает.

— С неба мы, — отвечает Вова, удаленный от здоровяка на безопасное расстояние и потому нахальный.

— Да серьезно я, — без обиды говорит тот. — Я уж четвертые сутки здесь загораю — и никого. А тут, значит, вы!

— Летчики мы, — поясняет Пал Палыч. — С ледовой разведки. Соседями будем...

— Летчики-пилоты, — неожиданно радуется здоровяк. — Это же замечательно, хлопцы! Это же...

Он нагнулся, выволок из-под кровати рюкзак, порылся в нем и достал две бутылки питьевого спирта.

— Сам-то я с приисков. Километров триста, если на вездеходе... Сюда, значит, командировали... Будто я могу чего выбить здесь, чу́дики! — он говорил и все время орудовал у своей тумбочки: газетку постелил, стаканы поставил, хлеб разложил, рыбку какую-то вяленую, гольца вроде, банку шпрот вспорол. — А когда еще она, эта самая «Арктика» придет? А мне — жди! Давай, хлопцы, валите ближе, тяпнем со свиданьицем, а? Чего, как неродные?

— Давай, сосед, — сел напротив Юра. — Святое дело...

— Константин я, — протянул ему огромную, как лопата, пятерню парень. — Костя... Давай стограммовича за Константина Петровича! Живы будем, не помрем!...

— Ну что ты ко мне привязался, как репей, — пойди, да пойди! Ты же мужик — шваркни кулаком по столу и это... — Я не сразу подбираю нужное слово. — В общем, скажи ты ей: «Давай, Нинка, на мировую, чего в самом деле?»

Мы с Костей-Константином фланируем по центральному проспекту Певека, который люден, словно Невский — потому что уже пришел ледокол и вообще начинается новая жизнь после зимней спячки.

А меня уже многие знают — здороваются, по имени величают.

— Здравствуй, как дела?

— Привет, Миша, привыкаете к Певеции?

— Куда уж привыкать, — отвечаю я. — Привык. За пять-то дней!

— Ну, ну...

— Как жизнь молодая? Не скучно у нас?

— Не скучно. Какой там — скучно!

— Сходил бы все-таки, Миш, а? — зудит Костя.

— Ты, вот что, Константин, — останавливаюсь я посреди тротуара на скрипучей лежневке. — Оборудование мы с тобой выбили?

— Выбили, — басит он. — Все чин-чинарем!

— Машину тебе дают?

— Дают машину...

— Ну и вали ты отсюда на свой Клондайк. Дай человеку отпуск спокойно догулять. И так... — Я с досады аж рукой махнул. — А Нинка твоя сама к тебе прибежит — никуда она не денется.

Тут он сгребает меня своими лапищами, за грудки хватает — дух вон! Даже прохожие на помощь бросаются.

— Эй, эй! — кричат. — Сдурел, что ли?

— Не бойся, Михаил!

— А ну, отпусти, парня, слышишь?!

Заступаются как могут. Растаскивают нас, будто в самом деле драка какая. Костя отпускает меня, глядит на них, как телок.

— Вы что, хлопцы, сдурели? Да разве ж я Мишку обижу?

Дальше пошли. А он опять за свое:

— Вон в том доме она. У Светки. Негде ей больше быть. Зашел бы, Миш... Я же, во как, ее люблю, дуру! И чего взбеленилась? Я ж ее на руках, понимаешь? Я ж, — тут Костя совсем, как дитя малое, на меня посмотрел, — я ж ей все! Пить брошу, ей бо, брошу. Так и скажи. В Сочи повезу, гулять будем, сапоги

купліо австрийские... Ну, сорвалось, ну — бывает же, верно? Давай, Миш, сходи...

У меня под мышкой коробка конфет «Ну-ка, отними!». Шампанское. Топчусь возле двери Светкиного барака в наиглупейшем виде.

Наконец шампанское в снег сунул — до поры, до времени — и, значит, в бой. С конфетами наперевес!

Сначала тамбур, потом сени темные, как ночь, потом — комнаты.

Лампа под абажуром, стол круглый. Горка подушек на кровати, радиола «Рекорд» играет на всю катушку:

Мужчины, мужчины, мужчины —
К барьеру вели подлецов! —

поет Мария Пахоменко, наша ленинградская, родная.

На столе — глажка идет: расстелено одеяло, а с краю высится стопка белья. Нина утюгом водит, а Светка так просто сидит, болтает, наверное, или Пахоменко слушает.

Мужчины, мужчины, мужчины,
Вы помните званье свое! —

поет та.

— Здрасьте, — говорю я от порога.

Они на меня глядят, как на врага народа, а хозяйка — бойкая, видать, бабенка! — сразу:

— Со здрасьте — вали к Насте. У нас таких нет.

— Я от Кости, — совсем уж смущаюсь я.

Та опять прибаутками, вот стерва:

— От Кости — не звали в гости!

А Нина утюг поставила — сейчас дыру прожжет, глазами хлопает.

— Проходите, чего у дверей толкаться? — а сама покраснела, руки не знает куда девать, белье, вроде, пальцами пересчитывает.

— Дыру не прожгите, — словно бы между прочим предостерегаю я и кладу на стол коробку «Ну-ка, отними». Нина подхватила утюг, да так и стоит с ним.

Сидим чинно, пьем чай с конфетами. Беседуем.

— Вы, Нина, не правы, — говорю я.

Она встрепенулась и сразу:

— Идите вы со своим Костей, знаете куда...

— Да не мой он — ваш.

— Был наш, — встревает Светка, — а теперь в башку блажь!

— А вас, между прочим, не спрашивают. Вы здесь ни при чем...

— Это я-то? Я-то?

— Вы-то, — говорю я медным голосом. — Костя, знаете, как Нину любит? Вам не понять...

— Нахал, — только и смогла ответить нахальная Светка.

— Значит так, — спокойно произносит Нина. — Передайте Константину, чтоб не намыливался — кончено все. Вот «Арктика» пришла, я на ней во Владивосток уйду. У меня тетка там. Так и передайте — на-до-ело!

— То есть как это надоело? — вскакиваю я со стула. — Как это? Он, значит, вас любит, а вам... Ну, вы даете! Да вы знаете, кто он такой, ваш Костя? Вы же любите его. Ей-богу, любите!! Он же...

Тут меня как понесет — мать родная! Чего только ни напридумывал! Целую пантомиму разыграл — чистый Марсель Марсо.

Метет пурга. Бьют мощные снежные заряды. Свистит ветер. И сквозь ветер этот, сквозь снег, навстречу ему, подставив широкую свою грудь, идет Костя.

— Мишка! — кричит он.

Меня замело снегом. Я сижу, прислонившись к гусенице вездехода, глаза мои закрыты.

...Вот он, Костя — раскапывает снег своими ручищами, гребет остервенело:

— Я здесь, Мишка, держись!

...Потом он укрывает меня своим тулупом, а сам остается в свитере. Взваливает меня на плечи, несет в этом аду кромешном.

— Врешь! — повторяет Костя зло. — Не возьмешь! Врешь!..

Мы идем сквозь пургу и снег. Тяжело Косте. Из последних сил бредет.

...А теперь уже мы ползем. Я помогаю ему — тащу.

— Ну, Костя, ну, еще немного...

— Брось, Мишка, — едва шевелит он обмороженными губами. — Оставь меня, слышь, оставь...

Но я тащу, сцепил зубы — и тащу.

...Вот уже мы оба лежим в снегу. И Костя шепчет:

— Оставь меня здесь...

— Нет.

— Никому я не нужен, Миша, — шепчет он. — Оставь меня...

С трудом лезет он за пазуху, достает фотографию, смотрит на нее.

— Вот... возьми... Передай... Нине. Если найдешь, скажи... что любил.

— Тут вертолет над нами завис: та-та-та-та. Лесенку сбросили. Люди какие-то спускаются. Дальше — не помню... — говорю я.

Нина на меня безумными глазами смотрит, нос у нее красный, слезы текут. Даже Светка, и та притихла. А я сел опять к столу и продолжаю:

— Ну, а дальше... Доставили нас в Мирный, в больницу, — и делаю качаловскую паузу.

— В больницу? — Нина лицо руками закрыла.

— Обморозились, изголодались, в общем — одной ногой уже по ту сторону...

— Господи, страсти-то какие, — из Светки все ее прибаутки вылетели, так я ее напугал.

— А потом, — продолжаю, — корреспонденты всякие, начальство. «Геройский поступок Константина Зарубина». Именные часы, благодарность: лучший бригадир золотоискателей, герой и все такое. Теперь вот, в Певек приехали... Со строителями была встреча. Ну, мне, конечно, дальше надо лететь — не все еще прошло, легкие барахлят, — тут я кашлянул для наглядности, — может, чахотка или там пневмония... А Костя — обратно, к своим. Машину дали... Только без вас, Нина, не поедет он. Никак не поедет. Любит он вас. Пить, говорит, бросит — вот как любит.

Нина решительно поднялась, вытащила из-под кровати чемодан, открыла его, стала вещи бросать — как попало, лишь бы побыстрей.

— Здесь, он, значит! Здесь он, Косточка! — повторяет. — А я-то, дура бабская.

Я тем временем — за дверь, и мигом обратно. Шампанское, что заначил, принес. Бутылка холодная, как ледышка.

— Ну, девушки, шарахнем за примирение сторон!

Взялся за серебристую фольгу, за горлышко, хотел открыть с шиком и грохотом, а бутылка вдруг — чпок! — дно отвалилось, словно его ножом кто срезал. И на стол этакий ледяной кулич вывалился, — бац! И стоит! Это, как говорится, шампанское в арктическом варианте — «брют», самое сухое, самое холодное.

Даже Нина засмеялась. И Светка. И я.

— Ну, — тон у меня неестественно бодрячковый, — раз Костя-Константин пить бросил, то и мы не будем. Верно? Не очень-то и хотелось. Я подошел к радиоле, сманипулировал адаптером, вперед — назад, опустил иглу на долгоиграющую пластинку родной нашей ленинградки Марии Пахоменко.

— «Женская доля такая: робко стараться понравиться, чьей-то любви уступая, гордо называться избранницей. И плыть попутным кораблем, судьбу благодарить...» — пела она.

Самолет наш, борт «семь-восемь-семь» опять над Арктикой летит. Опять вокруг белым-бело. В пилотской кабине обстановка уютная, совсем домашняя: Пал Палыч над картами мухлюет, чертит карандашиком, Вова-радист тоже делом занят, Толик и Юра — тоже. Только я сбоку припека — сижу между пилотскими креслами на широком ремне, гляжу в белую вату облаков. Так сказать, груши околачиваю да с глупыми разговорами к занятым людям пристаю.

— Что же вы это, черти, удрать хотели? — спрашиваю я Юру Букашкина. — Я, значит, по Певеку, как это самое болтаюсь, а вы... Хороши товарищи, нечего сказать.

— Еще б чуток, Мишка, и, прости-прощай! Мы же, как лучше. Чего тебе, в самом деле, с нами болтаться? — Юра вальяжно развалился в пилотском кресле. — Вылет дали в исключительном порядке... По блату: мы им «Арктику», а они нам — вылет: «Валите отсюдова, ребята, хоть и нет погоды, бейтесь к чертовой матери!»

— Брось болтать, — не оборачиваясь, останавливает его Журавлев. — Хватит парню мозги-то пудрить...

— Да я, что... Я — ничего. Я ж и говорю: в исключительном порядке. Не так, что ли?

— Не видать ничего, — сообщаю я. — Так и мимо Тикси можно промахнуться...

— Это точно, — смеется Юра. — Мимо Тикси — можно.

— То-то тебе штурвал не дают, — подначиваю я рыжего. — Ты бы и впрямь промахнулся, как пить дать...

— Мы, между прочим, в залив Лаврентия двигаем, — отрывается от крикливого эфира Вова. — Это я для справки, в порядке ведения собрания...

— Какого еще Лаврентия? — задаю я очередной глупый вопрос.

— Святого, — говорит Юра.

— На копытку летим, — поясняет рассудительный Пал Палыч. — Оленей спасать надо. Эпидемия...

— Так, — мямлю я. — Трое суток на Зеленом мысу прокантовались, четверо на Шмидта торчал... Неделя — тю-тю. Ледовая разведка и Певек — еще одна... Две, значит, недели. А теперь — эпидемия. У меня ж отпуск кончится с вашими эпидемиями.

— Ну вот что, Михаил, — спокойно и серьезно заявляет командир, — нам здесь, на севере, прохлаждаться некогда. Мы работаем. Если не нравится — вали с борта в Лаврентии... Я ж тебе еще на Столбовом говорил: некогда нам пассажиров возить. — И добавляет презрительно: — Отпускник нашелся... на нашу голову!

— Да я разве... Да мне ж интересно. Можете вы это понять — интересно! — путано оправдываюсь я, — Куда он денется, отпуск-то? Верно? Что я, не понимаю, что ли — эпидемия! Копытка. Что ж, не понимаю?..

Сонный поселок в заливе Лаврентия. Домов пять-шесть. Все под снегом, только дымки вьются. Тишина. Снег скрипит.

Мы с Володей идем по снежной целине, пускаем пар из ноздрей, хрустим унтами.

— Вон туда, Мишк, к той избе давай, — руководит Вова. — Там он и живет, доктор. А около избы — снегу по пояс. Окна, и те завалило. И на крыше метровый наст, труба чуть виднеется. И дверь не открыть — сугроб около нее намело.

— Может, дома его нет?

— Есть, как нет, — уверенно отвечает Вова. — Куда он денется? И печь дымит, не видишь, что ли?.. Эй, есть кто живой? — стучит он в дверь.

— Давай, заходи, если не лень копать, — слышится из дома.

— О, видал, — возмущается Вова. — Тунеядец проклятый! Мы еще и копать должны...

А сам достал из-под крыши лопату и уже расшуровывает снег на пороге. Я приплясываю рядом, греюсь.

В доме, что называется, бардак пополам с разгромом: грязища, посуда немытая на столе, вещи понабросаны, бумажки, пустые сигаретные пачки, окурки. Бутылки, банки консервные из-под тушенки, шпрот и мелкого частика. Старые газеты на полу.

Хозяин на лавке, под тулупом прохлаждается. Ноги в оленью шкуру завернуты. Даже не поднялся навстречу.

— Вставай, Савелий, — говорит ему Вова.

— А, Вова, ты, — безразлично констатирует тот.

— Вставай, лететь надо, — повторяет Вова. — В колхозе «Коммунар» копытка.

— И что?

— А то, что беда это, понимаешь, дура сонная? Беда! Эпидемия...

— Эпидемия... — тянет Савелий, приподнимаясь на лавке, нащупывая пачку «Примы», закуривая. — Ты-то как, Вова? Все летаешь? На меня он вообще — ноль внимания.

— Вы, между прочим, кончайте резину тянуть, — говорю я. — Самолет за вами прилетел... Люди, может, жизнью рисковали.

Тут только он на меня поглядел, удивился даже вроде.

— Вы что это, Вова? Никак агитаторов возить с собой стали? Комсомольцев-добровольцев?..

Тут я психанул:

— Если через две минуты не будете готовы, я вас...

— Ай-яй-яй, боюсь!

— Я вас с севера в двадцать четыре часа вышибу! Под суд отдам... Там олени гибнут, — обращаюсь я к Вове, чтоб поддержал, — а этот падла еще выкобенивается: «захочу — полечу», «захочу — не полечу»...

Смотрю, шевелится Савелий: унты натягивает, свитер. Злой, как сто чертей!

— А ведь наладит он тебя с севера, Савка, — смеется Вова. — Точно, наладит. Михаил — он такой. Говори, где аптечка да чего брать...

— За печкой она, — бурчит доктор. — Шприцев возьми побольше. Наладит! Чихать я хотел на ваш север. Я, может, сюда не затем приехал, чтобы меня по морозу таскали разные там... У меня, может, вона где олени ваши сидят!

Он провел ребром ладони по горлу.

— Вас что же — насильно сюда затащили или как? — не унимаюсь я.

— Насильно — не насильно, а по тыщи верст в месяц отмерять не нанимался... На экзотику вашу, на благородство разное — начхать мне с высокой колокольни. Надоело! Слыхал уже. Еще в институте слыхал! Только я сюда за деньгами приехал — за рублями и копеечками... Они здесь длинные, верно, Вова?

— Не знаю, не мерял, — Вове, видать, надоело это жлобство. — Готов, что ли?

— Да готов, готов... Черт с вами, везите на копытку...

— Ну ты, Савелий, и сука! — говорю я и направляюсь к двери. — Откуда только берутся такие?

— Оттуда, где вас нет. Умник нашелся, морали читать... Лечу ведь, не видишь — лечу!

— Бритву захвати, — подсказывает Вова.— Морда у тебя уж больно противная. И не пьешь, а вроде как с перепоя! Айда, Мишка, он догонит. — И уже за порогом добавил: — Он парень-то ничего, дельный. Уж год как знакомы. Работает хорошо, оленей любит... Только вот душа, может, слабовата. Не тянет душа-то, с Арктикой не справляется. Поэтому и злой. А парень дельный, хороший парень...

Чукчи оленеводы собрались кружком около яранги, курят трубки, переговариваются вполголоса. А двое, в торбозах до колен, в коротких, подпоясанных веревками малицах, мечутся посреди стада, ловят оленей арканами.

Снег весь затоптан копытами, перепахан. Только и слышны гортанные выкрики да оленье сипенье. Да пар стоит над стадом от тяжелого морозного дыхания.

— Ну что вы на меня уставились, будто на тяжелобольного? Сказал же — остаюсь!

Толик Журавлев, Юра и Вова смотрят на меня глазами, полными сострадания и вины.

— Сам же видишь, Мишк, какая фиговина получается, — оправдывается Журавлев. — Стадо вон какое огромное, Савелию ни в жисть одному не справиться, а нам лететь надо... Кто ж знал?

— Мы через пару деньков за тобой подрулим, — успокаивает меня Юра Букашкин. — Пока вы тут с доктором...

— Да ладно, — хлопаю я его по плечу. — Валите на свой аэроплан, выматывайтесь, пока погоду дают... Чего, в самом деле, отношения выяснять? Мы уж тут с доктором сами...

Ну тут, конечно, рукопожатия и все такое прочее...

В яранге — лазарет. Я переквалифицировался в медбрата: шприцы вакциной наполняю у спиртовки, передаю их Савелию.

И тот, будто забыл обо всем на свете, колет своих четвероногих подопечных, работает без продыха. Спасает оленей.

Поверх тулупа у Савелия — белый халат. Лицо бритое, чистое. Совсем другой человек, серьезный, сосредоточенный. Каждого оленя гладит, говорит каждому:

— Ну, ну, — говорит, — это совсем не больно... У тебя же умная мордаха, верно? Вот так, миленький, хорошо, ты у нас умница... Шприц! Теперь стой спокойно... Миша, подержи маленько...

Я подхожу, обнимаю оленя за шею, заглядываю в его добрые, грустные глаза, глажу по носу.

— Что, — спрашиваю, — хороший у вас

доктор? Добрый доктор у оленей, а? То-то...

Олень вздрагивает, будто его слепень укусил, передергивает шкурой.

И так — один за другим. Десять, двадцать, сто и еще бог знает сколько.

— Подержи, Миша! Шприц, Миша... Вакцину принеси, Миша...

Пыхтят трубками у входа в ярангу чукчи. Топчутся олени в загоне. Лютует мороз.

Мы с Савелием сидим в колхозной столовке, едим котлеты с вермишелью. Пусто, никого, кроме нас, нет. В окошке, на раздаче, видна голова девушки — посматривает на нас с любопытством, улыбается.

— Нравишься ты ей, — говорит Савелий и кивает в сторону девушки.

— Да брось ты, — смущаюсь я.

— Ей-богу, нравишься. Вчера еще у меня спрашивала: «Что это за парень такой симпатичный у нас объявился?» Я бы на твоем месте...

Я встаю, иду к раздаче. Просовываю голову в окошко.

— Девушка, — говорю я и показываю на Савелия. — Он бы на моем месте предложил вам руку и сердце. Как вы на это смотрите?

— Чего? — не понимает девушка.

— Я говорю, котлеты у вас с мясом или как? Доктор, вон, сомневается...

Она прыснула, а что ответить не знает. Совсем растерялась.

— Брось, Миша, не смущай девушку. А то она щи пересолит. С влюбленными это бывает...

— У вас чего — языки чешутся? — стала она вдруг серьезной. — Поели и идите себе. Не мешайте работать...

— Ну вот, опять, значит, мы мешаем. Что ты будешь делать? — я посмотрел на доктора. — Только и остается лезть в берлогу. Зимовать дальше, а?

— Да... — махнул он рукой. — Чего там!— повлек меня в сторону, к дверям. — Слушай, — говорит, — пóшло все как-то получилось. Сам понимаю — дурак. Злой я какой-то стал... На людей вот бросаюсь. — И улыбнулся. — Люди-то, они ведь не животные. На них и покричать иногда не грех, так? Для разрядки. А здесь климат такой — без разрядки нельзя. В общем, давай пять, Миша... Спасибо тебе. От оленей.

Аэродром в колхозе «Коммунар» — необъятная снежная поляна. И, конечно, шест с чулком. Вот и все ориентиры.

Я мчусь на оленьей упряжке по этой снежной целине, неловко тычу длинным хореем в зад последнего оленя, весело свищу.

Снегу за эти дни нападало огромное количество. Олени проваливаются почти по грудь, утопают в сугробах.

Сзади, на длинных стальных тросах тянется за упряжкой странное сооружение: трехметровая фанерная лопата, во всю ширину которой устроились мальчишки-чукчи — в малицах с капюшонами. Это, так сказать, снегоочистительная машина Михаила Ручкина.

— Держись, ребята! — кричу я.

Снег из-под лопаты веером летит по сторонам. Бегут олени, оставляя за собой широкую утрамбованную полосу. Смеются и визжат сзади ребятишки.

— Ты нам, Миш, прямо-таки шикарную посадку обеспечил, — хвалит меня штурман. — Что тебе Шереметьево... А мы все кумекали, как бы носом не зарыться... А ты...

— Народный умелец, — поддерживает Женя Базанов. — Кулибин... Где ты только всему научился? И повар, и врач, и этот, как его...

— С вами разве ж не научишься? Вы же без меня, как без рук...

— Ага, — кивает Пал Палыч и добавляет: — Спасибо тебе, кстати, от нас всех... За оленей спасибо.

— От вас-то чего?

— Ну как же, на нас ведь колхозники надеялись! — смотрит на меня, улыбается, говорит как бы между прочим: — Выборы скоро... Вот на Врангеля заскочим, товарища Кривенко доставим... Ты, Миш, знакомься, — он показал на человека в драповом пальто, — агитатор он, с Диксона. По всей Арктике, вроде тебя...

— Кривенко, — прошептал тот одними губами. — Вы уж извините...

— Чего? — не понял я. — Чего извинять-то?

— Охрип, — показал тот на горло. — Голоса нет. Пропал голос, к чертям собачьим...

— А-а, — я протянул руку. — Простудились, значит?

— Пес его знает! Хриплю — и все тут...

— А как же это? — засомневался я. — Агитация и пропаганда? Пламенное слово в массы?

Кривенко махнул рукой, стянул с головы ушанку, обнажив лысый череп. Улыбнулся виновато.

— Может, пройдет?

Вечером аборигены острова Врангеля повалили в клуб.

Над входом его горела двухсотсвечевая лампочка, освещая рукописный плакат: «Навстречу выборам в местные Советы. Встреча с лектором. В фойе работает буфет. Вход бесплатный».

У дверей, на снегу, толклось множество народу: тут и метеорологи, и охотники на котиков, и ребята из гидрогеологической партии, и радисты, и работяги разные, и дети.

И тут — мы идем. Смех и грех, честное слово.

Товарищ Кривенко в своем драпе-котике, орлы-пилоты и я, горе-отпускник, при них.

— Нет голоса, — шепчет Кривенко. — Хрип и клекот...

— Может, яйцо сырое, а? — хватаюсь я за соломинку. — Помогает...

— Да ты что, сдурел? — смеется Пал Палыч. — Откуда здесь яйца? Все одно, Миша, как ни верти, придется тебе....

— Ты, главное, про международную обстановку, про трудовые успехи... Грамотный же, сам знаешь, — учит рыжий Юрка.

— И про кандидатов, про кандидатов не забудь, — хрипит Кривенко. — У меня здесь все записано...

И листочки какие-то в карман мне сует.

— Не торопись, водичку из графина прихлебывай, паузы делай, будто ты в самом деле лектор какой, — это бортмеханик Женя поучает.

— Сам бы и выступал, если ты такой умный, — говорю я ему. — Не могу я, отказываюсь... Не умею, честное слово, ребята — не пробовал никогда.

— Вот и попробуешь, — смеется Вова.

И они, черти, подхватывают меня под белы рученьки и — в клуб.

— ...Вот видите, я же говорил, лекции у меня не получилось. Не умею я. Вон он, лектор сидит... Только у него голос пропал. Простудился он, хрипит и шепчет.

Товарищ Кривенко поднялся в первом ряду, обернулся к залу, развел руками, попытался что-то выдавить из себя. Шепнул только:

— Простыл я... — И снова сел.

— Во, видали? — продолжаю я. — А я что? Я вам здесь про ваш же север рассказывал, то что друзьям своим в Ленинграде или на Столбовом хотел... Я, знаете, за этот месяц очень многое повидал и понял... Поэтому и набрался нахальства, чтобы, так сказать...

А чего «так сказать» — не знаю, не могу вывернуться. Наливаю дрожащей рукой воды из графина, гляжу в зал — рядов десять лавок, все полны, а впереди весь экипаж нашего аэроплана в полном составе: сидят, улыбаются, мне подмигивают.

— ...Так сказать, — повторяю, — выйти на эту эстраду и выступить перед вами. Спасибо.

Вова первый сообразил — захлопал. Потом все наши его поддержали с товарищем Кривенко, потом другие зааплодировали, кто-то даже «браво!» крикнул, вот чудак.

Я мнусь на сцене, головой киваю.

— Вопросы, вопросы задавайте! — подсказывает Толик Журавлев.

Я поднял руку и говорю:

— А теперь, если у кого есть вопросы — не стесняйтесь. Постараюсь ответить.

Тишина сразу наступила — какие, к дьяволу, вопросы?

— Если нет вопросов, — с облегчением начинаю я, — тогда...

— Есть вопрос! — это какой-то тип из заднего ряда. — Есть у меня вопрос.

И поднялся. Все обернулись, поддерживают:

— Молодец, Жора, дуй до горы! Спрашивай, что почем!

— Я, это, — говорит Жора. — Я вот что спросить хочу... Может, и не по делу, только интересуюсь очень... Вот вы, человек ленинградский, молодой... Спортом увлекаетесь?

— Увлекаюсь.

— Вот и скажите мне тогда, правда ли это, что Валерий Харламов на Зыкиной женился? Со мной Лешка из котельной спорит, божится, что слыхал...

— Это уж чушь собачья, чтобы Харламов и Зыкина... — отвечаю. — Насколько мне известно, Валерий Харламов, замечательный наш ледовый рыцарь, холост, а народная артистка страны Зыкина, наоборот, замужем...

— Ну что, слыхал? — Жора повернул голову в ту сторону, где, должно быть, сидел Лешка. — Я ж тебе говорил: быть того не может. — И на меня кивает. — Спасибо.

И садится. И сразу еще несколько рук в разных концах потянулись.

— А с футболом сейчас как? Опять, что ли, киевляне всех несут?

— Ну, это смотря с какой стороны глядеть...

— Да тут гляди, не гляди — одно. Вот «Зенит» ваш...

— А чего — «Зенит»?

— Опять, говорю, еле-еле тянет... Прямо беда.

— Трудности роста, — объясняю я. — Тренерская чехарда... Смена поколений. Думаю, что в скором времени...

— Не смеши! Кому там играть?

— А этот? — завожусь я. — Этот, как его...

— Во, видали? Даже фамилий не помнишь! Вот раньше игроки были — всех наперечет знали: и Яшин тебе, и Воронин, и Стрельцов, и Месхи, и Нетто....

— А Понедельник? — добавляет кто-то. — Что, плохой был? А Число? А Валя Иванов?

Я забыл, что на сцене стою, что лектор — спорю напропалую:

— А Веремеев не нравится, да? Он получше Круиффа диспетчер... А Блохин...

Шум в зале, гомон, потому что галдим все вместе, стараемся перекричать друг друга...

— Да пойми ты, дурья твоя башка, не можем мы на СП лететь! Никак не можем! — Я впервые вижу нашего невозмутимого командира Толика Журавлева в таком возбуждении: мы с ним и с местным врангелевским радистом идем по снежной аэродромной поляне. Права качаем.

— Ну что ты, Толя, меня на горло берешь? — повторяет тот устало. — Я что — диспетчер или начальник какой? Мне что радировали, то я, значит, и передаю...

— Передаю, передаю, — передразнил его Толик. — Пятые сутки сидим тут у вас, как хмыри болотные, а теперь вон...

— Погоды ж не было, сам знаешь. Снежные заряды над материком, — радист тоже из себя начал выходить. — Что я тебе, рожу ее, что ли, погоду-то?

— Нет, Мишк, ты только погляди на него! — кипятится Толик. — Что я, говорит, рожу? Как на СП, так, значит — родил, а на Тикси...

— Так СП — это ж не материк! — радисту надоело базарить. — В общем так: есть распоряжение — борт «семь-восемь-семь» направить на СП. Мое дело маленькое — я передал. А там, как знаешь...

— Я-то знаю, я-то знаю, — пытается провести последнюю атаку командир. — Так ведь не за себя борюсь! У Михаила вон отпуск скоро кончится, а он вместо Ленинграда по Арктике с нами мотается. Хорошо это, по-твоему?

— Оставляйте его здесь, если так... Дней через пяток «ЛИ-2» должен быть. Заберут его на Тикси. Пущай пока отдыхает. На охоту может сходить... — и, не дожидаясь ответа, двинул в сторону будки.

— Слыхал, Миша, — «ЛИ-2», говорит, через пяток дней будет, — Толик посмотрел на меня вопросительно. — Вообще-то, гляди, может, оно и лучше — здесь ждать... Только теперь я бы тебе не посоветовал. Раз уж подрядились мы тебя в Тикси доставить — значит доставим. Билет же у тебя до Тикси?

— До Тикси, — киваю я.

— Ну вот... Сейчас небольшой кружок крутнем — и на материк. Через Диксон, Архан-

гельск — своим ходом. Смену сдавать. Доставим тебя до Москвы — бесплатно и в хорошей компании. А там и в Ленинград... А?

— Какой кружок, Толя?

— Слышал ведь — на СП пойдем... Праздники завтра. День Победы. Подарки полярникам подкинем, письма... Ждут ведь.

Я остановился. Вынул руки из карманов — считаю про себя, только губами шевелю да пальцы загибаю.

— Четыре... Три... Еще пять. Неделя, потом еще неделя, — бубню чуть слышно.

Вид у меня не ахти какой жизнерадостный. Толик, видать, понял, смутился.

— Плюнь ты на эту арифметику. Чего уж теперь?..

— Да не о том я, — отвечаю. — Не в арифметике дело... Когда еще мне такая возможность представится на дрейфующей станции побывать? Верно? Два года на севере вкалываю, а видал-то — всего ничего! Так что, я уж лучше с вами. Давай, Толя, рули на СП...

Полярники выложили кострами крест — ждут нас, место посадки указывают. Мы как выскочили из облаков, так сразу его увидели: всюду белым-бело, океан под толщей льдов, а здесь, на самом пупе земли, на полюсе, огненный шаманский крест полыхает.

Аэроплан наш заложил вираж над полюсом, пошел на посадку — на эту снежную поляну, которая называется Северным Ледовитым океаном, на этот огненный крест, на радостные отмашки прыгающих у палаток людей, на антенны и флюгера метеостанции.

— Женя, — зову я бортмеханика.

Тот подходит к иллюминатору.

— Гляди, Жень, красота какая. Голгофа огненная да и только!

— Это они всегда так, — говорит Женя нудным голосом. — Положено... Чтобы, значит, видели мы, где льды потолще да поровнее...

— Да не об этом я, — с досадой обрываю я его. — Не поверят же мне, когда рассказывать буду... Никто не поверит.

— Чего не верить-то? На СП садимся — и все тут!

«...Целую тебя, дорогой папочка, очень по тебе скучаю. Привези мне, пожалуйста, белого медвежонка с Северного полюса. Я тебя очень буду ждать. Твоя дочка Марина».

Здесь, в надувном домике полярников, утепленном пенопластом и досками, среди бородатых, дымящих трубками, папиросами и сигаретами мужиков, как-то странно слышать срывающийся детский голосок. Кажется он далеким, доносящимся невесть откуда — с другой планеты, по крайней мере.

«...А вчера Кирилка притащил из школы химию, и они с Митькой, пока мамы не было, во всей квартире навоняли...»

Папа сидит смущенный, растерянный, не знает, куда глаза девать — какие там, к богу в рай, льды и морозы, какой там, к чертям собачьим, полюс, когда Кирилка, его сын, варганит уже какие-то опыты на дому, когда он взрослеет там без него, в далеком большом городе.

— Химию притащил, — повторяет отец чуть слышно. — Сорванец...

— А теперь, — радист, меняющий пленки на магнитофоне «Яуза», многозначительно улыбается, — теперь мы попросим Василь Трофимыча! Давайте, давайте, танцуйте, Василь Трофимыч — вам тоже письмецо.

— Да чего уж, Гриш, не тяни душу, — отмахивается, краснея, Василь Трофимыч, этакий бугай в квадрате. — Врубай свою машинку, потом станцую...

Все глядят на Василия Трофимовича, те, кто рядом, толкают его в бока, отпускают шуточки, какие-то неестественные, корявые, потому что сами ждут, когда настанет их черед, когда зазвучат в динамиках родные им голоса. Волнуются и ждут.

«Вася! Как ты там, родной? Скучаешь ли? Какая у вас погода? У нас в Москве весна уже, почки на тополях набухли... Да что ж я говорю-то, глупая! Ты, Вася, работай там спокойно, не волнуйся. Одевайся теплее, чтоб не продуло, не пей много — это, говорят, на полюсе вредно...»

И никто не смеется, никто не острит — слушают все, пускают дым, думают, каждый о своем.

На полюсе — полярный день. Вот оно, солнце, висит, как привязанное, светит неярко и холодно. Кто его разберет, который теперь час? Собаки у главного домика играют, грызутся весело, гоняются друг за дружкой, тявкают. Слышно, как тарахтит движок.

Мы с метеорологом Лешей зонд сейчас запускать будем — красный полосатый шарик, чтобы воздушные течения над полюсом определить, силу их, плотность и еще какие-то хитрые параметры.

— Давай, Леш, подключай, — кричу я, появляясь из палатки, вытирая замасленные руки ветошью. — Порядок.

— Наладил? — спрашивает Леша. — Чего было-то?

— Да вентиль в баллоне заклинило — всего и делов-то, — я подхожу к метеорологу. — Технику знать надо...

— Ты, я гляжу, в технике-то сечешь, — улыбается тот. — На все руки...

— На все, не на все...

— Отсюда в Питер, говоришь? — Леша следит по манометру за поступлением водорода в шар. — Это хорошо — Питер...

Надутый шар нестерпимо ярок среди белизны и однотонности. Как гигантский гриб-мухомор.

— А тебе еще долго тут? — спрашиваю я.

— Десять месяцев и двадцать три дня...

— Ого, какая точность! Как в аптеке.

— Не в аптеке, а на полюсе, — снисходительно поправляет меня Леша. — Здесь время счет любит...

Шарик наш оторвался от льда, поплыл вверх. Крошечный монгольфьер с приборами — сначала медленно, словно нехотя, потом все быстрее и быстрее.

И я представил вдруг: вот земля наша, тоже ведь шарик, и будто бы висит она на этом ярком, с булавочную головку монгольфьере, на тоненькой ниточке, протянувшейся от полюса. Смешная картинка...

В нашей кают-компании накрыт шикарный консервный стол. Чего только нет! Может, крабов нет, икры, лососевых рыб. А так все на месте: селедочка, хек серебристый, говяжья тушенка, рыба тунец в собственном соку, щука под маринадом, зеленый горошек. Голубцы болгарские. Ветчина из банки. Насчет выпивки — символическое шампанское, бутылка спирта, тоже символическая. Сухой закон здесь, пить вредно — это точно жена Василь Трофимыча сказала.

— Мы, бывшие фронтовики, испытываем в этот день особое чувство, — говорит Николай Михайлович, начальник СП. Он стоит во главе стола с бокалом шампанского, на свитере его аккуратно прикручены ордена и медали — Красную Звезду вижу, орден Отечественной войны, медаль «За отвагу» и другие боевые награды. И все наши старики, старшее, так сказать, поколение — все они тоже при фронтовых регалиях: у нашего Пал Палыча, вон, орден Славы 1-й степени, Боевого Красного Знамени, еще у трех полярников — тоже ордена. — Кажется, давно это было, — продолжает начальник СП, — много воды утекло. Но не забыть нам той военной поры. Никогда не забыть! И друзей наших, которые не дошли до победы, которые свои жизни положили в боях, — разве ж забудешь когда? Вот за них, за павших друзей... за вечную и благодарную память, давайте молча выпьем.

Представьте — полюс, надувной домик на льду Ледовитого океана, дюжина бородатых мужиков за столом. И то, как пьет Николай Михайлович шампанское, как предательски дрожит его рука. И как все мы молчим.

Да нет, не все. Вон, поет кто-то. Не по пьяному делу, а потому, что душа вдруг потребовала песни, той старой, что знал он молодым.

— «Враги сожгли родную хату-у...» — это же наш Пал Палыч, он поет — голову опустил, губы чуть шевелятся, слова едва можно разобрать, будто молитву шепчет.

— «Я шел к тебе четыре го-ода, я пол-Европы прошагал», — подхватили остальные. И все равно получилось негромко. Да и нужно ли громко в такой день такую песню?

... А потом, не знаю, сколько времени прошло, но только, вроде, я сам выступаю — ребята, небось, подстроили, вот черти!

Стою возле Вовы, который мне на гитаре

подыгрывает, пою хриплым утесовским голосом сочиненные тут же пародии:

— «Есть полюс, который я вижу во сне, хотя не бывал там, не скрою... Хотелось к полярникам выбраться мне, к арктическим нашим героям. К арктическим нашим героям! У Карского моря-я..».

Все хохочут, аплодируют. А я продолжаю, как Николай Сличенко:

— «Две палатки на снегу холодо-ом простыли-и. Я на полюс убегу — Коля, это ты-ы ли-и? Эх, раз, еще раз! Еще много, много раз! Лучше льды, мороз и вьюги, чем в Москве уют и газ!»

— Браво! — кричит Василь Трофимыч. — Молодец, Мишка!

— Ну артист! — смеется Николай Михайлович. — Вот спасибо, что привезли!

И летчики мои тоже довольны — хлопают, рты до ушей.

— Тише, — призываю я. — Прошу тишины. Сейчас я вам фокус покажу. Есть какой-нибудь пустой сосуд?

— Есть, — моментально отвечает Вова, и стучит костяшками пальцев по рыжей голове Юры Букашкина.

И всем снова смешно — праздник ведь, День Победы.

Снова полярный снежный аэродром. Бочки с бензином на летном поле.

В домике зимовщиков — бильярд. Около него с киями в руках расхаживают две женщины в ватниках.

— Направо — в угол, — говорит одна. Бьет.

— От борта — на себя, в центр, — сообщает другая.

В темной столовой идет фильм. Там всего один зритель — пятилетний парнишка, сын поварихи. Я вхожу и сажусь.

— Тихо ты, дядька, не шуми, — предупреждает меня мальчик, прикладывая ладонь к губам. — Щас самое интересное — он ему ка-ак врежет! Гляди...

Гляжу. И ничего не могу понять: крутят «Кавказскую пленницу». Но крутят наоборот, чтобы интереснее: раз двадцать уже все ее видели, а новых лент нет.

— Гляди, гляди, — не унимается мальчишка, верещит, стучит валенками...

У меня, судя по всему, состояние общего кретинизма: башка гудит, как котел, мысли все перепутаны, цепляются друг за друга, словно репьи. Два иловских мотора шумят в ушах, плюс вибрация организма, плюс воздушные ямы, минус способность понимать что-либо вокруг.

Идеальная почва для самых дурацких видений. Таких вот, например.

...Тундра вокруг. Снег и ветер. Холод собачий. Я в своей ленинградской курточке — верх «болонья», низ простеган ватой, в штиблетах чехословацкой фирмы «Цеба», в кепочке: бегу, куда глаза глядят. На плече у меня огромный тюк — шкура белого медведя, та, что дед Аким на мысе Шмидта подарил.

Бегу я по снегу, проваливаюсь — то по колено, то по пояс, выбираюсь с трудом, но бегу. Дышать трудно, сердце замирает, чувствую, что сейчас, через несколько шагов все будет кончено: оставят меня силы, упаду.

А за мной погоня — оленья упряжка мчит. Только вместо нарт автомобиль в нее впряжен, старая колымага, та, что в «Кавказской пленнице» была. И вместо каюра Моргунов сидит, тычет длинным хореем в задницы оленям. А рядом с ним, конечно же, Вицин и Никулин.

Вся эта троица в малицах, в меховых пимах, в рукавицах — утеплены до предела, не то, что я. Еще и внутрь, наверное, чего-нибудь горячительного приняли. Лица у них прямо-таки зверские.

— Стой! — вопит Никулин. — Стой, паразит!

— Брось шкуру! Шкуру бросай! — подвизгивает ему Вицин и норовит в меня бутылкой бросить из-под можайского молока.

— Ха! — выдыхает, будто паровоз, Моргунов, тыча хореем олешек. — Но-о, милаи-и!

Вот сейчас, сейчас догонят!

— «Увезу тебя я в тундру-у», — поет Никулин голосом Кола Бельды.

Я все бегу, шатаюсь, падаю, встаю и снова бегу по белому, нескончаемому снегу. Ужас холодит мою душу...

Вот такой бредовый сон, представляете?

Женя Базанов положил мне руку на плечо, тряхнул легонько.

— А? Что? Куда? — спрашиваю. — Откуда?

— Чайку горячего хочешь? С сушками. — Смотрит он на меня и смеется. — Спишь, что ли? С Котельного идем — залили баки до упора.

— С Котельного? Так это Котельный был? — Все мои сны, как рукой сняло.— Мы ж у самого Столбового были, у дома...

— Тебе ж в Ленинград!

— В Ленинград, — говорю я голосом, в котором нет уверенности. — Мне-то в Ленинград...

— Ну так и доставим туда... Не сегодня-завтра доставим. На Челюскине роженицу заберем, Машку Бубнову, и — на Диксон. Может, ты, Мишка, еще и крестным станешь, как знать? У нас на севере такое случается, чтоб прямо в самолете... Хе-хе!

Сели, подпрыгнули мягонько пару разков и — катим по снежному полю прямо к домикам — их штуки четыре, рулим к городской черте. Остановились метрах в тридцати от крайнего сооружения, пустили винтами снежную пыль до самых дверей, заглушили моторы.

Когда спустили лесенку, к самому борту вездеход подкатил. Я устроился рядом с шофером — чернявый такой парень с усами, изпод тулупа виднеется тельник. Летчики назад забрались.

— У вас тут сервис, — говорю. — Боретесь, небось, за какие-нибудь звания?

— У нас тут медведи, — отвечает шофер и запускает свою фурыкалку, которая почему-то не фурычит. — Белые медведи... С ними — борись не борись, одна эта самая... Пешком, в общем, нельзя ходить. Съедят, как котлету.

— Так уж и съедят... — сказал я недоверчиво. Потом спрашиваю: — Не фурычит? Может, с аккумулятором у тебя что?..

— Иди ты со своим аккумулятором...

— Может, магнето — не это?..

— Иди ты со своим магнето... — чертыхается, на педали жмет, а никакого эффекта.

— Что, Лева, не хочет? — спрашивает сзади Женя бортмеханик. — Отказывается везти?

— Повезет, никуда не денется...

— Дай мотор поглядеть, — предлагаю я.

— Не кино, чего там глядеть? Тут понимать надо...

— А я — что? Я ж его, как свои пять знаю... Сам на таком громыхаю. Давай подсоблю, Лева.

— Знаешь, говоришь? — как-то загадочно он на меня посмотрел. — Сам на таком, говоришь? — и вдруг засмеялся, обнимает меня, тискает: — Вот молодец, что прилетел! Ай, молодец! Ну, хорошо!! Вот радость-то...

И мотор сразу завелся — поехали.

— Сергей Сергеич, родной, вот же он, водитель-то! Вот он! — Лева затащил меня в комнату начальника и — знай нахваливает, жмет на всю катушку: — Он и машину знает, и работу нашу, Сергей Сергеевич... Золотой он парень, вы только поглядите! Чем плох, а?

— Знаете машину? — сурово спрашивает меня начальник.— Знакома она вам?

— А неужели? Как-нибудь два года на такой работаю...

— Так, — говорит начальник. — Хорошо. Только у нас, на севере, условия знаете какие? Тут вам не...

— Да я, что ли, на юге снег пахал? В Сухуми, я, что ли, прохлаждался? Со Столбового я! — просто зло меня взяло. — Так что, можете не предупреждать — не напугаете...

— Со Столбового, со Столбового, — тарахтит пальцами по столу Сергей Сергеевич. — Как там Олег Иваныч, кстати?

— Нормально. Курить бросил...

— Бросил? Вот чудак! — он посмотрел на шофера Леву. — Ну что ж, если товарищ со Столбового, от Олега Иваныча, то я не возражаю... Валяй, лети на Диксон.

— Спасибо, Сергей Сергеич, дорогой! Вот такое спасибо! И от Марии тоже, и от нее...— Он опять обнял меня, прижал к себе:— Спасибо, друг, выручил!

Тут только до меня доходить начало, что влип я.

— А что, собственно, происходит? — вопрощаю я наивно. — Куда это вы меня запродаете на корню?

А Лева и не думает унывать — смотрит невинным радостным взором.

— Жена рожает, понимаешь? Сын у меня будет, понимаешь? Не могу я ее одну на Диксон отпустить, никак не могу... Это ж мигом, друг, — раз, два и обратно. Вот ты меня подменишь на Челюскине, а я, значит, с женой... Как тебя зовут, друг?

— Миша, — говорю я механически.

— Сына твоим именем назову, клянусь, назову! — прет Лева, как танк.

— Да не могу я, — пытаюсь увернуться я от этого натиска. — У меня отпуск кончается, у меня...

— Как — не могу? Как — не могу? Сын ведь! Сын, пойми! — и в коридор кричит: — Мария! Иди сюда!

Мария, толстая, как пресс-папье, с секунды на минуту родит, не дай бог, вплывает в комнату. Лицо совсем детское, испуганное.

— Здрасьте, — говорит она еле-еле.

— Вот, Мария, — Лева взял ее за плечи, повернул ко мне. — Знакомься — это и есть Михаил. Он тут за меня останется, а мы вместе...

— Здрасьте, — протягивает мне ладошку Мария и чуть приседает.

А глаза у нее счастливые, прямо искрятся надеждой и благодарностью. И тут я понимаю, что все — труба, оставаться мне здесь.

Все свои монатки я прямо с борта в вездеход побросал — и чемодан, и рюкзачок, и шкуру медвежью, подаренную

Оглядываю родной свой дом — салон грузового полярного аэроплана, борт «семь-восемь-семь», а на душе кошки скребут.

— Остаешься, выходит? — спрашивает Пал Палыч. — Жаль, привыкли мы к тебе... Да и погоду, вон, дали. На Диксон идем...

— Попутного ветра...

— Не вешай нос, Миша, — наставляет Толик Журавлев. — Здесь тоже люди...

— Всюду жизнь, — пытается сострить Вова.

— Мы за тобой «ЛИ-2» пришлем, так что — ни бэ, — жмет мне руку рыжий пес Юра Букашкин.

А Женя Базанов, бортмеханик, тот наоборот:

— Дурак, — говорит, — я бы не остался. Ни за какие коврижки не остался бы... А ты — уши развесил...

Тут я спрыгнул на снег — чего слушать? Люк задраили. Моторы рычат. Пропеллеры крутятся. Из иллюминатора смотрят на меня счастливые Мария и Лева, машут мне. И я машу.

Самолету нашему машу, красавцу «ИЛу», который уже убегает от меня, отрывается от снежного наста, идет вверх, к облакам.

Я впервые вижу его вот так вот, снизу: красив он, огромен и строен наш «семь-восемь-семь».

Гараж, в котором живет мой вездеход, примыкает к дому, в котором отныне живу я, — это тоже, чтобы белые медведи меня по дороге не сожрали.

Я лихо подкатываю к воротам, чуть пробуксовываю, подавая задом, вползаю под крышу.

Прыгаю из кабины, хлопаю дверцей.

— Все, баста, баиньки! — бубню себе под нос, направляясь к дальнему темному углу.

Там, на старом ватнике, копошатся пятеро симпатичнейших существ — Женя, Юра, Толя, Вова и Пал Палыч — щенки северной собаки Муньки, названные мною в честь моих друзей летчиков.

— Ну, как вы тут без меня? — Я присаживаюсь на корточки, запускаю руку в мягкий теплый клубок. — Соскучились, черти?

— Соскучились, очень соскучились, — слышу я из-за спины смешливый женский голос и чувствую теплые ладони на своих щеках.

Я поднимаюсь.

— Ты чего, Зой?

Она стоит рядом — простоволосая, в расстегнутом ватнике, в валенках, смеется.

— Я же говорю — соскучилась...

Тут я обнимаю ее и начинаю целовать: в губы, в нос, в глаза, в уши, в волосы — более одиннадцати раз.

— Мишка... Мишенька... — шепчет она. — Ну, не надо, прошу тебя.. Не надо, Миш...

— Ты хорошая, Зойк... Зачем ты такая хорошая? Курносая... — я несколько раз целую ее в нос. — И глупая...

— Ага, — говорит она тихо, — глупая... Мне так хорошо с тобой.

Тут волна сентиментальности окатывает меня с ног до головы: я прижимаю ее голову к своей груди, ерошу пятерней волосы.

— Ты меня любишь? — спрашиваю я почему-то.

— Не знаю... Ничего я не знаю... — голос ее едва слышен.

— А я — люблю! — Я сжимаю ладонями Зойкино лицо, смотрю ей в глаза. — Честное слово — люблю! Мы будем вместе, верно? Всегда... Я тебя в Ленинград увезу...

Несколько мгновений она смотрит на меня с мольбой, с испугом. Потом на лице ее появляется веселая улыбка.

— Ну зачем? — смеется она. — Не надо так говорить. Это же неправда...

— Правда, — настаиваю я.

Она присаживается возле щенков, достает из кармана сверток, сует кормящей матери Муньке котлету.

— Ешь, Муня, корми своих пилотов, — потом поворачивает голову ко мне, смотрит снизу вверх: — Устал? — спрашивает совсем по-домашнему. — На вот, жуй бутерброд... Ты ж целый день по морозу громыхаешь.

И протягивает мне бутерброд с котлетой. Я опускаюсь рядом, хочу снова обнять Зойку. Но она передергивает плечами, отстраняется.

— Обожди, Миш! — Она встала, закинула волосы за спину. — И откуда ты только такой взялся на мою голову? — Повторила самой себе вроде: — Хорошо мне с тобой. Спокойно и хорошо... Только не любовь это, Миша. Другое что-то... Наверное, климат у нас на севере для любви неподходящий... То, что здесь любовью кажется, там, на материке...— Она не нашла слова, махнула рукой. — Оптический обман, в общем, северное сияние. — И добавила: — Вот ведь и собаки наши — им в теплых краях погибель. А ты Пал Палыча своего тоже в Ленинград забрать хочешь...

Зоя повернулась и скрылась за дверью, что вела из гаража в дом. А я со щенками остался: ворошу их своей пятерней.

Увалень Пал Палыч, у которого уже прорезались зубки, хватает мой палец и деловито начинает его мусолить, добиваясь молока.

— О, глядите, — бормочу я, — ты ж совсем сдурел, Пал Палыч. Я тебе что? Я тебе не мамка, морда твоя несознательная. Вон Толик, гляди, лежит себе спокойно... Даже Вова лежит, даже Юрка-рыжий с Женькой... А ты? Обжора ты, Пал Палыч, вот ты кто! Крохобор!

Пал Палыч урчит, слюни пускает.

Утюжу я своим, то есть Левиным, вездеходом снежные равнины Челюскина, выполняю разные подряды. Целые дни верчусь на самом северном нашем мысе, сотрясаю воздух двигателями.

Наконец, когда я аэродром, словно бильярдный стол укатал, — вон он, «ЛИ-2»; из облаков вынырнул, словно бы завис в воздухе. Просит посадку.

— Валяй, садись! — ору я ему. Из кабины вылез, на гусеницу встал, руками машу: — Ждем, не дождемся, мать вашу так!

Подал вездеход к трапу — назло медведям! И первым, смотрю, из самолета шофер Лева вываливается — сумка, полная бутылок, глаза ошалелые.

— Мишка! — кричит.

— Привет, — отвечаю, — гость долгожданный. Я уже двадцать лет — Мишка.

— Какой — двадцать! Какой — двадцать! — вопит он мне в ухо, словно я глухой. — Сын у меня, понимаешь? Мишкой звать, чуешь? Как обещал! Пять кило сто грамм! Богатырь!

Ну, обнялись, ну, поцеловались на радостях — какие уж тут обиды?

Амдерма, если с голодухи, если из тундры, из льдов и снегов на нее взглянуть — город на все сто, культурный и промышленный центр. Автобусы по улицам идут, самосвалы, «газики», «Волги» даже случаются. Девушки

нет-нет пробегают по тротуарам в импортных сапогах.

Еду я по Амдерме в автобусе без кондуктора и радуюсь неизвестно чему.

— Летная, — хрипит в динамике голос водителя. — Кто спрашивал?

Это я спрашивал. Больше некому — нет других пассажиров.

Чемодан взял, рюкзак за плечо закинул, медвежью шкуру кое-как под мышку сгреб. Протиснулся в дверь.

У кассы Аэрофлота — я второй. Сейчас парню в пыжике билет до Москвы выпишут, а потом — я. Волнуюсь, конечно.

— Вам куда? — спрашивает кассирша. — Какой рейс?

— Здравствуйте, — прежде всего приветствую я.

— Здравствуйте, — отвечает и улыбается.

— Мне в Ленинград, пожалуйста...

— В Ленинград? — она какие-то бумажки перелистала, потом подняла на меня глаза. — Вам на двадцать пятое или на двадцать шестое?

— А пораньше нельзя?

— Куда ж раньше? Завтра двадцать пятое...

— Как завтра?

Со стороны если посмотреть — вид у меня не самого умного человека: растерялся, не знаю, что говорить дальше.

— Ну, что решили? — спрашивает девушка. — Не корову покупаете! (Это вроде иллюстрация к ненавязчивому советскому сервису!)

— У меня отпуск двадцать девятого кончается, — говорю я. — Куда уж теперь в Ленинград...

— Маленький у вас отпуск...

— Да не в этом дело, не маленький он, — начал было объяснять я, но вовремя осекся. Говорю спокойно, без улыбки: — Тогда на Диксон дайте, на самый ближайший рейс...

Заглянула она в мой паспорт, выписала билет, улыбнулась каким-то своим мелким девичьим мыслям, деньги, конечно, пересчитала.

— Вылет через пятьдесят минут. До аэропорта можете автобусом доехать... — И сунула мне в окошко билет и сдачу.

Я кивнул, отошел в сторону. В голове — пустота и ветер.

— Простите, — обращается ко мне тот, в пыжике. — Где вы такую замечательную шкуру раздобыли?

— Шкуру-то! — я не сразу сообразил об чем речь. — Вы про медвежью спрашиваете?..

— Ну да, про какую еще? Прекрасный экземпляр...

— Хорошая шкура, — соглашаюсь я рассеянно.

— А мне, знаете, так и не удалось — месяц в Зеленом мысу просидел... Врач я...

— В Зеленом мысу? — дошло до меня наконец. — Врач?.. — Гляжу: совсем пацан еще, хоть и в пыжике. Худенький такой, в очках. — Как там, кстати, Вероника? — спрашиваю. — Вероника Зуева...

— А вы знакомы?

— Да, вроде знакомы... Как она?

Он покраснел, глаза опустил, говорит тихо:

— Хорошо, — говорит. — Работает... Подвижница она, романтическая душа...

Я киваю — верно, мол. А сам на парня смотрю.

— Сережа?

Он встрепенулся, отвечает растерянно:

— Сережа. А вы откуда знаете?

— Да я на севере все теперь знаю. И про тебя в том числе... Домой, значит, к папе-маме? — Стоит он красный, как флаг на сельсовете, и молчит. — Ну, ну, — продолжаю я, — так оно, может, и лучше... Здесь ведь и впрямь не каждый выдерживает. Подвижником нужно быть... Романтической душой.

И пошел к выходу. У дверей остановился, повернулся к чижику-пыжику Сереже. Бросил шкуру на пол.

— А шкуру, если нравится, с собой забирай. А то ведь не поверят, что на севере был...

— Да что вы! — засуетился тот. — Да я не к тому спрашивал...

— А я — к тому. Бери, пока дают. Мне она теперь, вроде, ни к чему... — Я залез в карман, выгреб разные бумаженции, нашел среди них листок с адресом деда Акима, протянул Сереже. — Чаю, если можно, пришли по этому адресочку. Индийского и побольше.

— Конечно, конечно, — кивает он, смущенный вконец. — Прямо не знаю...

Но я уже за дверью. Я уже вышел на улицу — к автобусу, который повезет меня в аэропорт.

— Наш он, Веруня, наш! — убеждает девушку-администратора летной гостиницы Толик Журавлев. — Полярный ас, Миша Ручкин. Неужели не слыхала? Ему завтра на Столбовой с экипажем Метченко... Ты его только на одни сутки пусти, Веруня...

Тут уже и Юра Букашкин с лестницы ссыпался, сверкает своей рыжей шевелюрой. И Вова откуда-то приполз, и Пал Палыч, и Женя Базанов. В полном составе экипаж нашего «семь-восемь-семь», хоть сейчас вылет давай.

Все меня обступили, подначивают.

— Ну, как там в Питере, Мишк? Зимний-то на месте? — веселится Вова.

— Маму с папой слушал? К девушкам с глупостями не приставал? — вторит ему Женя Базанов.

— Может, все-таки с нами, Миша? — серьезно говорит Пал Палыч. — Погоду на днях обещают. Пойдем с нами до Москвы...

— Я уж лучше к себе, на Столбовой, — отмахиваюсь я. — У нас там погода — кругом шешнадцать. Вылет по расписанию, не то что с вами — извозчики!..

— Хватить галдеть, — успокаивает нашу гоп-компанию администратор Вера. — Давайте свои документы, Миша. А то все равно не отстанут они от меня.

Достал я из кармана все, что в нем было, вывалил стопкой на прилавок перед администратором.

— Вам какой документ? Паспорт или что?

— Паспорт, — кивает она.

А в паспорте, между прочим, календарик у меня был заложен — с полярной арифметикой моего отпуска, со списком подарков, какие я обещал ребятам на Столбовой привезти.

Выпал он. Лежит у ног Пал Палыча. Он заметил, поднял, хотел к другим бумажкам положить, взглянул только:

«В Ленинграде не забыть для ребят:

1. Толику — электробритва «Харьков — Эхо»...

И сунул к себе в карман, как ни в чем не бывало.

Когда раздался стук в дверь, я лежал на железной полуторной койке, закинув ноги в эластичных носках цвета «электрик» на спинку, глядя в потолок.

— Антрэ! — крикнул я светски. — Заходите, открыто!

Вошел режий пес Юра Букашкин.

— Привет, Мишка! — прошел к столу, поставил на него три бутылки шампанского и — обратно к двери.

— То есть? — сажусь я на койке. — Как вас понимать?

А он уже в коридоре. А вместо него — Вова. Тоже — к столу. Сверток небольшой кладет, аккуратно перевязанный лентой.

— Привет, Миша, — говорит. — Примите и прочее... Бритва для вашего Толика. Нехай бреется на здоровье.

— То есть, Вова?

Смотрю — уже и Толик пришел, и Пал Палыч, и даже Женя Базанов — все что-то на мой стол складывают, улыбаются..

А за ними уже какие-то незнакомые ребята появляются — один, с усами, шампанское притащил, другой — сигареты «Опал» три блока, потом — еще сигареты, шампанское. Опять сигареты.

Словно у меня склад. Словно я завхоз или начальник по снабжению: несут и несут. Входят и выходят, как челноки.

Я сижу на койке, глазами зыркаю, дар речи начисто утратил, только мычу бессвязно.

— Да вы что — обалдели? Да куда ж мне все это? Да как же?...

Наконец, один, тот, что сигареты «Опал» принес, говорит:

— Извини, Миша, не было «Новости». Весь Диксон перетряхнул — не было! Вот «Опал» нашел... Тоже ведь дым дает. Курить можно.

— Ну что вы, — произношу я чужим, противным голосом. — Я же не просил... Неудобно как-то...

— Глупости говоришь, Миша! — он с сожа-

лением на меня посмотрел, головой мотнул даже.— Ты же на севере... Это понимать надо!

И вышел по-английски, не простившись...

Над белой Арктикой летит белый самолет. Мерно жужжит в звенящем безмолвии. К материку или от него? Кто знает? Впрочем, я знаю — от материка. К острову Столбовому...

Я сижу у иллюминитора, гляжу на крохотный листок со списком. Почерк у меня безукоризненный. Словно титры:

«В Ленинграде (не забыть для ребят):

1. Толику — электробритва «Харьков — Эхо»...

Я ставлю рядом жирный крестик.

2. Юре-большому — транзистор «ВЭФ-201»...

Я перечеркиваю эти цифры, пишу вместо них «202», и тоже ставлю крестик.

«3. Юре-маленькому — кофе в зернах»...

Крестик.

«4. Пузырю — сигареты «Новость» (максимально)»...

Крестик.

Над белой Арктикой летит белый самолет.

В нашем домике на зимовке — кавардак, половецкие пляски, кабачок «13 стульев» — шум, гам, смех, обрядовые танцы.

Я, как Дед Мороз — с мешком подарков.

— Добрый дедушка Мороз, ты чего в мешке принес? — декламирую я. — Я принес топор в мешке, стукать деток по башке...

В общем, раздача слонов и памятных сувениров в ночь с двадцать восьмого на двадцать девятое мая.

Олег Иваныч, пан директор, откупоривает бутылку шампанского, разливает ее в граненую баккару стаканов.

— Ну, Мишка, с приездом! Давай теперь про Ленинград. Трави... Все подробно... Как он и что? Идет?

Я смотрю на бородатые морды моих северных сослуживцев. Вижу, с каким нетерпением, с каким восторгом и завистью ожидают они моего рассказа. И мне вдруг становится ужасно смешно, я просто не могу удержаться от смеха.

— А чего Ленинград? — улыбаюсь я — Ленинград как Ленинград... Нева... Белые ночи...

И выскальзываю за дверь.

Господи, как много белого света этой ночью над Арктикой. Как нестерпимо много неоглядной его белизны — все дальше и дальше, лишь бы хватило взгляда, зоркости.

Будто весь белый свет — это лишь белый цвет. И нет ему края.

Если б мог я белый свет
Перекрасить в белый цвет,
Что б на нем, как на белом листе,
Вновь построить города.
Не такие, как тогда,
А такие, чтоб всегда —
Словно черточки на белой бересте...

Вот, значит, какие дела.

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Пошехонская старина» (фрагменты из одноименного романа М. Е. Салтыкова-Щедрина), 8 ч.
Авторы сценария и режиссеры-постановщики Н. Бондарчук, Н. Бурляев, И. Хуциев. Операторы-постановщики Е. Гуслинский, В. Эпштейн. Художники-постановщики И. Новодережкин, А. Толкачев. Композитор Ю. Буцко. Звукооператор Н. Калениченко. Художественный руководитель Л. Арнштам.
Роли исполняют: И. Макарова, Э. Гарин, Н. Бондарчук, В. Мамаев, Н. Бурляев, С. Бондарчук.

«Слово для защиты», 10 ч.
Автор сценария А. Миндадзе. Режиссер-постановщик В. Абдрашитов. Оператор-постановщик А. Заболоцкий. Художник-постановщик И. Новодережкин. Композитор В. Мартынов. Звукооператор Р. Маргачева.
Роли исполняют: Г. Яцкина, М. Неёлова, О. Янковский, С. Любшин, В. Шульгин, Е. Кебал, А. Грачев, Э. Изотов, В. Березуцкая, В. Куприянов, А. Алексеев.

«Три солнца», 9 ч.
Авторы сценария В. Липатов, А. Дашиев. Режиссер-постановщик А. Дашиев. Оператор-постановщик Т. Лебешев. Художник-постановщик И. Пластинкин. Композитор Д. Тер-Татевосян. Звукооператор Л. Тереховская.
Роли исполняют: С. Будажапов, Н. Шагдарова, Л. Бурдуковская, А. Дагбаев, М. Елбонов, М. Жапхандаев, Б. Вампилов, В. Гришокина, М. Зориктуева, Ц. Пурбуев, Н. Гонсоронова.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Огненное детство», 7 ч.
Автор сценария С. Розен. Режиссер-постановщик Ю. Швырев. Оператор-постановщик А. Мачильский. Художник-постановщик А. Анфилов. Композитор Б. Троцюк. Звукооператор В. Приленский.
Роли исполняют: Петя Горкин, Алеша Бакинов, Сережа Соколов, Саша Ребеко, Аня Назарьева, Ю. Кузьменков, Д. Нетребин, Г. Юхтин, А. Ванин, Ю. Медведев, Е. Красавцев, С. Хитров.

Совместное производство киностудии «Ленфильм» (СССР) и «XX век Фокс» (США)

«Синяя птица» (по пьесе Мориса Метерлинка), 10 ч.
Авторы сценария А. Каплер, Х. Уайтмор, А. Хейс. Режиссер-постановщик Д. Кьюкор. Операторы-постановщики Ф. Янг, И. Грицюс. Художник-постановщик В. Юркевич. Композиторы А. Петров, И. Костел. Звукооператоры Г. Эльберт, Г. Эверет, Д. Брамел.
Роли исполняют: Э. Тейлор, Д. Фонда, С. Тайсон, А. Гарднер, М. Терехова, Г Вицин, О. Попов, Н. Павлова, Т. Лукинлэнд, П. Кензит, У. Гинро, М. Уошборн, Р. Мерли, Г. Эндрюс, Д. Коул, Р. Пирсон, В. Ганнибалова, Е. Щербаков, Л. Неведомский.

Киностудия имени А. П. Довженко

«Небо — земля — небо», 10 ч.
Авторы сценария Б. Медовой, К. Рапопорт, при участии А. Буковского. Режиссер-постановщик А. Буковский. Оператор-постановщик В. Зимовец. Художник-постановщик В. Новаков. Звукооператор Р. Крупенина.
Роли исполняют: Н. Мерзликин, Н. Антонова, И. Переверзев, А. Милютин, Л. Перфилов, В. Волков, Д. Миргородский, А. Соколовский.

«Побег из дворца», 8 ч.
Автор сценария А. Инин. Режиссеры-постановщики Н. Малецкий, В. Попков. Оператор-постановщик В. Давыдов. Художники-постановщики А. Бобровников, В. Бескровный. Композитор М. Карминский. Звукооператор Н. Трахтенберг.
Роли исполняют: Надя Смирнова, Саша Даруга, Алеша Белов, Игорь Меркулов, Боря Дороженко, Костя Степанков, Марина Лебеденко, В. Копкин, Р. Ткачук, И. Лаврентьева, Б. Брондуков, Л. Лесная, П. Довгаль.

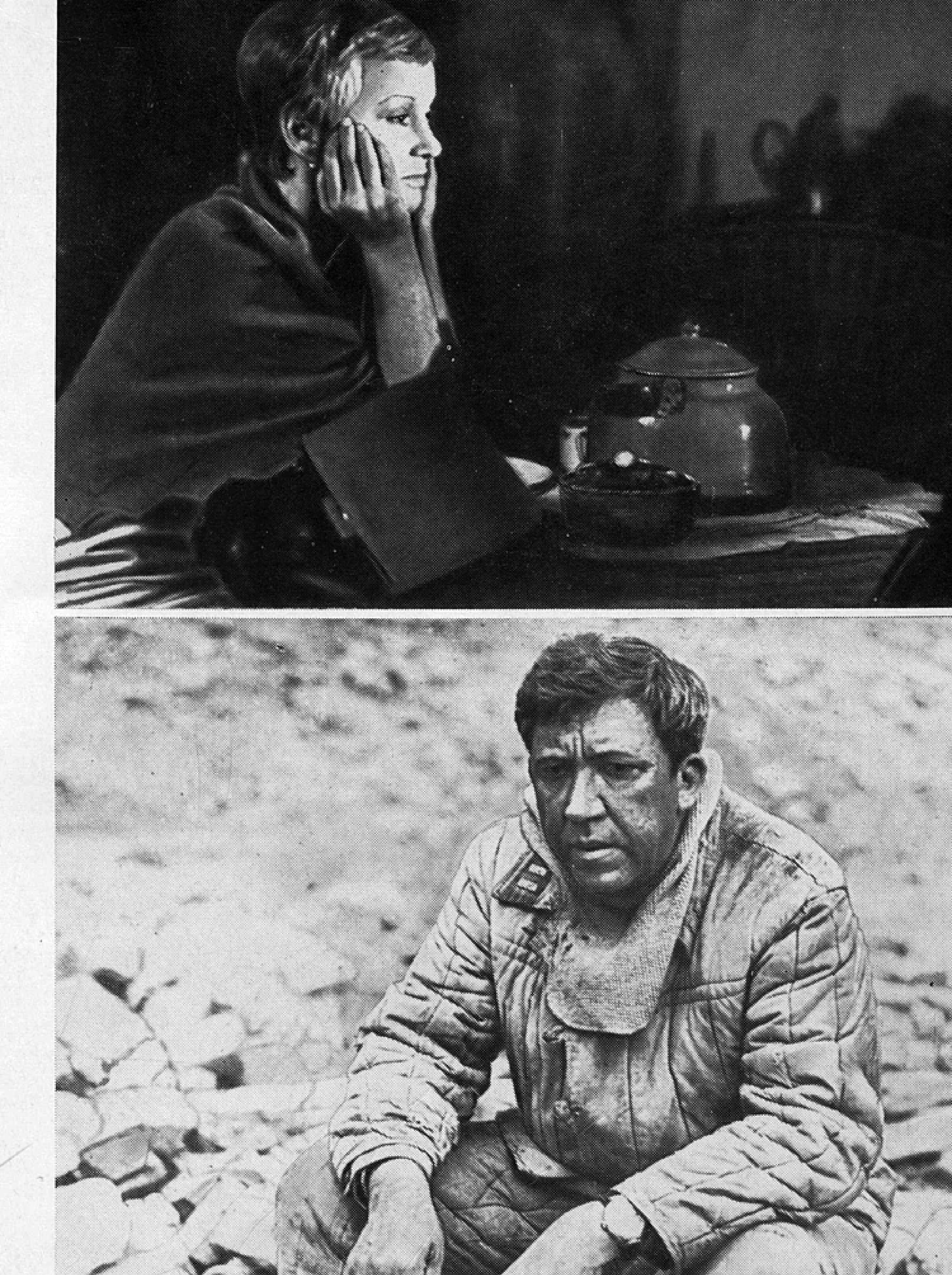
«Простые заботы», 8 ч.
Авторы сценария С. Журахович, А. Красильщиков, Р. Фурман. Режиссер-постановщик И. Шмарук. Оператор-постановщик А. Прокопенко. Художник-постановщик В. Мигулько. Композитор П. Майборода. Звукооператор Г. Калашникова.
Роли исполняют: Л. Бакштаев, В. Заклунная, В. Малышев, Л. Белозерова, Н. Копержинская, Вова Чубарев, Я. Друзь, С. Свечников, В. Шульгин, Т. Михайлова.

Киностудия «Таджикфильм»

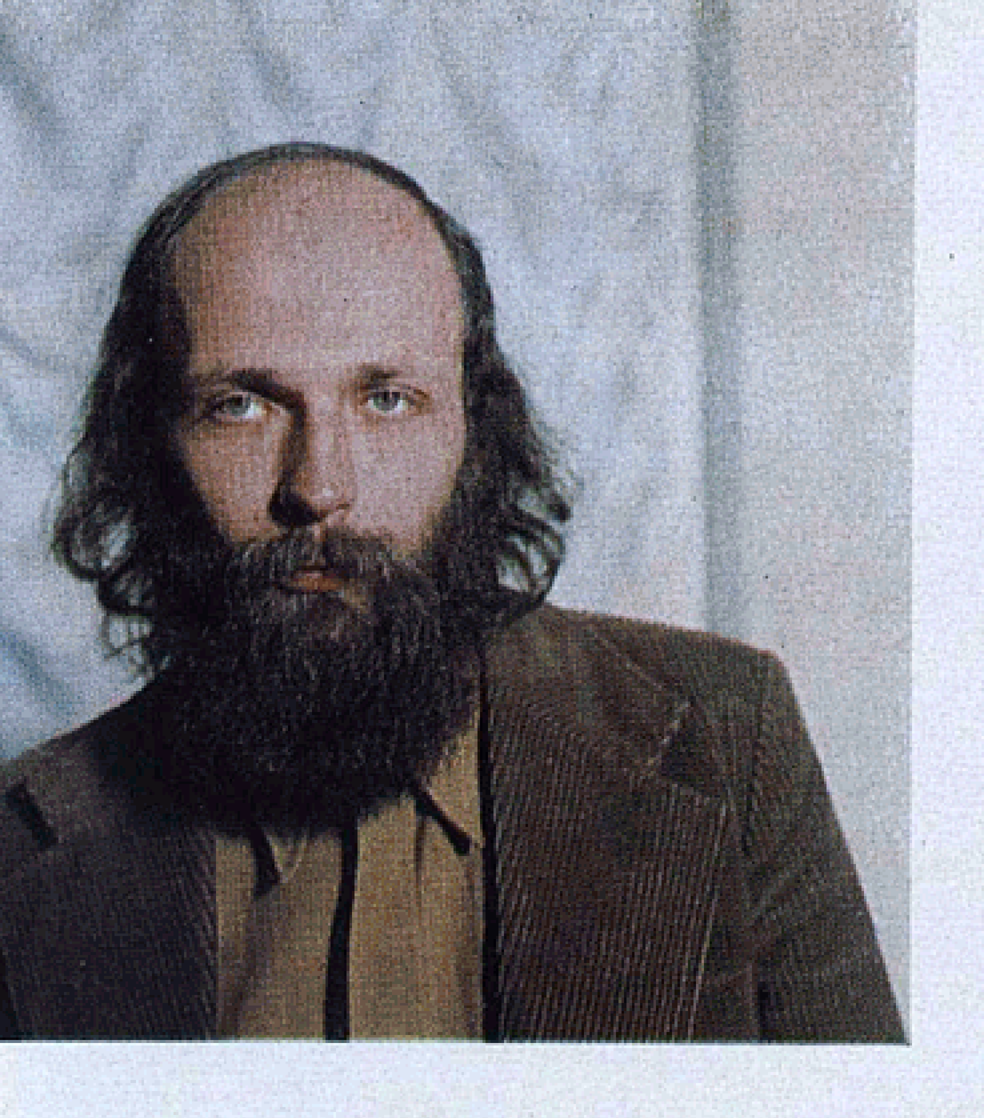
«Восход над Гангом» (по мотивам произведений Мирзо Турсун-заде), 1-я серия —8 ч., 2-я серия —7 ч.
Авторы сценария Мирзо Турсун-заде, Д. Булгаков, Л. Файзиев. Режиссер-постановщик Л. Файзиев. Оператор-постановщик А. Мансуров. Художник-постановщик В. Артыков. Композитор М. Ашрафи. Звукооператор С. Кудратова.
Роли исполняют: В. Войнического-Соцки, Д. Баронов, К. Мирза, С. Сабзалиева, Т. Гоур, М. Войническу-Соцки, А. Ходжаев, Д. Уразова, Б. Бейшеналиев, Х. Абдуразаков, А. Барушной, И. Дмитриев, Т. Азизов, Р. Махмуд-заде, Н. Гульмамадов, Р. Гусейнов, Л. Желтикова, А. Бурханов, О. Нагиев.

Киностудия «Узбекфильм»

«Горькая ягода», 7 ч.
Автор сценария Я. Филиппов. Режиссер-постановщик К. Камалова. Оператор-постановщик А. Пани. Художник-постановщик Н. Рахимбаев. Композитор Р. Вильданов. Звукооператор Н. Шадиев.
Роли исполняют: Ш. Гафурова, Ш. Бурханова, Б. Хамраев, Б. Ананов, А. Рустамова, М. Рахимходжаева, М. Сахибова, З. Реджаметов, О. Нарзуллаев, В. Азимов, У. Джамалов.




КИНО
ФОТ №
1





Портретная галерея «ИК»

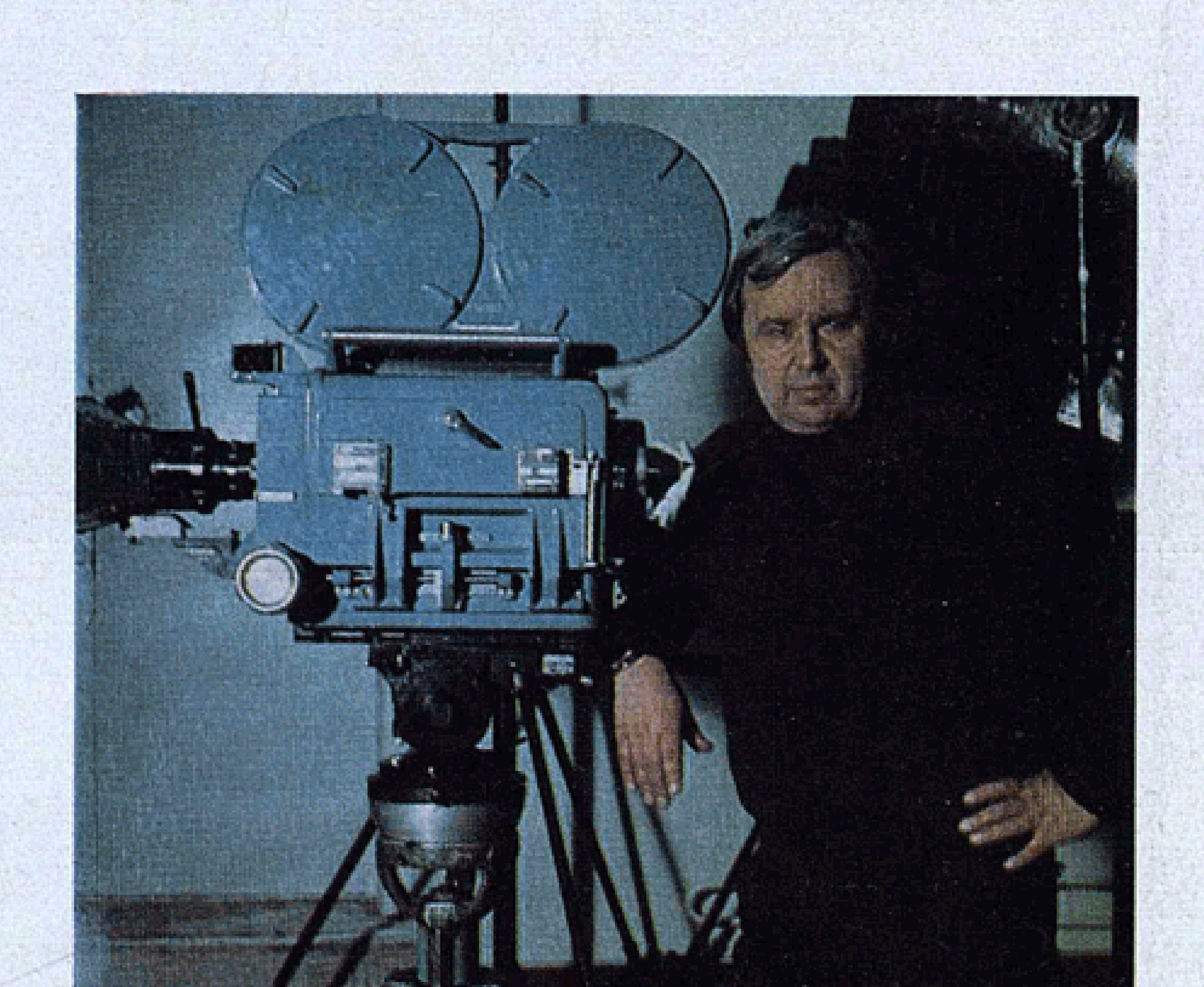
Лауреаты премии Ленинского комсомола 1976 года

За художественный фильм «Сто дней после детства»

Сценарист
Александр Александров

Режиссер
Сергей Соловьев

Оператор
Леонид Калашников





Портретная галерея «ИК»

Лауреаты премии Ленинского комсомола 1976 года

За создание образов современников в кино

Актеры

Николай Бурляев
Инна Чурикова
Валентина Теличкина

